

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم النحت

فن النحت المصرى القديم بين الالتزام وحرية التعبير

Ancient Egyptian Art of Sculpture Between Obligation and Freedom of Expression

رسالة مقدمة من

الباحث / مصطفى محمود محمد العربى

معيد بكلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا

إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة
جامعة حلوان
للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الجميلة
(تخصص نحت)

إشراف

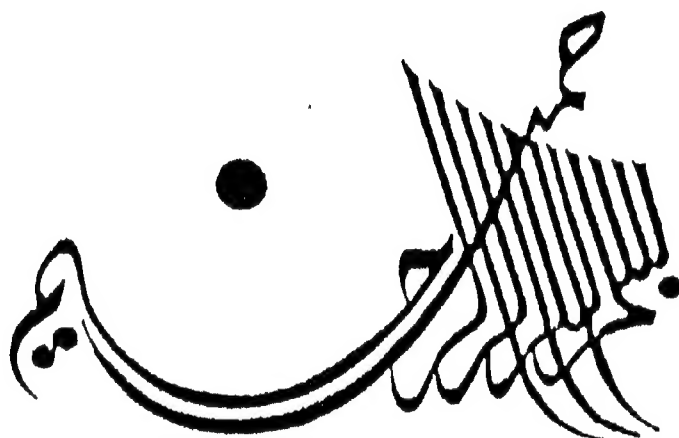
الأستاذ الدكتور / فاروق إبراهيم

أستاذ ورئيس قسم النحت
كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

الدكتور / عبد الهادى الوشاحى

المدرس بقسم النحت
كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

١٩٩٧م



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم النحت

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الماجستير الخاص
بالباحث/ مصطفى محمود محمد العزبي

إنه في يوم السبت الموافق ٢٢/٢/١٩٩٧م في تمام الساعة
بمبنى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة اجتمعت اللجنة المشكلة من المادة :

أ.د. فاروق إبراهيم أسناد وعميد كلية الفنون-جامعة حلوان (سابقاً) مشرفاً ورئيساً
د. عبد الهادي الوشاحي مدرس بكلية الفنون الجميلة-جامعة حلوان مشرفاً مشاركاً
أ.د. جابر حجازي أسناد بقسم النحت - كلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية
مناقشاً

أ.م.د. أحمد جواد الأسناد المساعد بقسم النحت - كلية الفنون الجميلة -
مناقشاً جامعة حلوان

وذلك لمناقشة الباحث/ مصطفى محمود محمد العزبي في الرسالة المقدمة
منه إلى الكلية وموضوعها :

"فن النحت المصري القديم بين الالتزام، وحرية التعبير"

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقراءها كلٌ منهم، وقرروا صلاحيتها
للمناقشة، وبعد العرض الشفوي، ومناقشة الدارس علنياً، وبعد الرجوع إلى اللوائح
والقوانين المنظمة للدراسات العليا، توصى اللجنة بمنح الباحث/ مصطفى محمود محمد
العزبي درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص نحت.

أعضاء اللجنة

أ.د. فاروق إبراهيم
د. عبد الهادي الوشاحي
أ.د. جابر حجازي
أ.م.د. أحمد جواد

التوقيع

و ش ح
١٢

ص

يعتمد ،،

وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا والبحوث



شكر وتقدير

الحمد لله؛ على ما وقفني إليه من إعداد وإخراج هذا البحث قدر الوسع والطاقة، مؤمناً بأنّ الكمال لله وحده، وما علينا سوى شرف البحث والاجتهاد.

ويسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير، عرفاناً بالجميل إلى أساتذتي :
الأستاذ الدكتور/ فاروق إبراهيم، والدكتور/ عبد الهادي الوشاحي، وذلك على تفضلهما بالإشراف على هذا البحث، وعلى ما قدماه لي من نصائح، وتوجيهات مستمرة خلال مراحل البحث، مما كان له أكبر الأثر في إتمامه، وإخراجه على هذه الصورة، فإن كان هناك شيء طيب فالفضل لله ثم لأساتذتي، وإن كان هناك شيء من تقصير - وهو سمة البشر - فهو منسوب لي، ولا أقول هذا تواضعاً، إنما هي الحقيقة التي يقر بها كل من يخطو الخطوات الأولى على طريق العلم والمعرفة.

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والحكم لتفضلهما بقبول مناقشة هذا البحث، وهما :

الأستاذ الدكتور/ جابر صافي
الأستاذ الدكتور/ محمد عبد العظيم

وأنتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في إتمام هذا البحث، ولخص بالشكر الدكتور/
حسن المطاوي.

والله ولي التوفيق ،،

الباحث

إهداء

إلى روحه والى...

والى والى، وزوجته

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١
مشكلة البحث	١
أهمية البحث	١
هدف البحث	١
فروض البحث	١
حدود البحث	١
منهج البحث	١
الباب الأول	
الفن المصرى القديم بين التوجيه والتحرر	
الفصل الأول : مفهوم الحرية والالتزام فى الفن	
* المفهوم العام	٣
* تعريف الفن	٥
١ - التعريف الانتقائى	٥
٢ - التعريف الانتطباعى	٥
٣ - التعريف الرمزى	٦
٤ - التعريف للتأثيرى	٦
* مفهوم الحرية	٨
* الحرية والضرورة	١١
* مفهوم الالتزام ..	١٦
* الإلزام ..	١٩
* الالتزام الجمالى	١٩
* الخلاصة ..	٢٢
الفصل الثانى : العوامل التى دفعت بالفنان المصرى القديم إلى الالتزام	
* مقدمة	٢٤
١ - العقيدة وأثرها على التزام الفنان المصرى القديم	٢٧
٢ - الواقع الاجتماعى وأثره على الفنان المصرى القديم	٣٥
٣ - الطبقية وأثرها على الفن المصرى القديم	٣٥
٤ - علاقة الفنان بالمجتمع	٣٦

- ب -

الموضوع	الصفحة
٥ - الشكل والتجربة الاجتماعية	٣٨
٦ - نظام الحكم	٤٢
* طبيعة الالتزام عند الفنان المصرى القديم	٤٦

الباب الثانى

التحرر أحد مظاهر الفن المصرى القديم

الفصل الأول : مفهوم التحرر فى الفن المصرى القديم (عصر إخناتون)

* التحرر فى الفن المصرى القديم	٤٧
* بدايات التحرر قبل عصر إخناتون	٤٨
* عصر إخناتون، وحرية التعبير	٥٨
* تحرر الفنان فى عصر إخناتون	٦٠
* الفن والثورة فى عصر إخناتون	٦١
* عصر إخناتون والبحث عن قيم جديدة	٦٣
* السمات العامة لفن نحت التماثيل فى عصر إخناتون	٦٤
* أثر الحرية على الأشكال فى عصر إخناتون	٧٨

الفصل الثانى : الفن الشعبى أكثر مظاهر الفن المصرى القديم تحرراً

* الفن الشعبى	٩٢
* الموضوع والمضمون فى الفن الشعبى المصرى القديم	
(فن التمثال)	٩٣
* الموضوع الشعبى فى الفن الرسمى	٩٤
* تماثيل الخاصة	٩٩
* الدولة القديمة	
١ - تماثيل الأفراد	٩٩
٢ - تماثيل الأتباع	١٠٥
* الدولة الوسطى	١١٣
* الدولة الحديثة	
١ - تماثيل الأفراد	١٢٤
٢ - تماثيل الأتباع	١٢٤

الباب الثالث

أعمال من فن النحت المصرى القديم (دراسة تشكيلية)

الفصل الأول : سمات فن النحت المصرى القديم (النحت الميدانى) .

- ج -

الموضوع	الصفحة
* النحت الميداني	١٢٩
* سمات فن النحت المصرى القديم	
الفن المصرى عقاندياً	١٣١
أوضاع التماثيل	١٣٢
* الواقعية فى الفن المصرى	١٥٧
* الفن المصرى فن جماعى	١٦٥
* سمات النحت فى الدولة القديمة (٢٧٠٥-٢٢٥٠ ق.م)	١٦٦
* سمات النحت فى الدولة الوسطى	١٦٨
الفن الرسمى فى الدولة الوسطى (٢٠٣٥-١٦٦٨ ق.م) ...	١٩٢
تماثيل الأفراد فى الدولة الوسطى	٢٠١
* سمات النحت فى الدولة الحديثة (١٥٥٢-١٠٧٠ ق.م)	٢٠٩
* فترة ما قبل أخناتون	٢١٢
* تماثيل الأفراد فى الدولة الحديثة	٢١٥
* فترة أخناتون	٢١٩
* فترة ما بعد حكم أخناتون (الرعامسة)	٢٢١
تماثيل الأفراد "فترة حكم الرعامسة"	٢٢٤
* العصر الثانيسى (١٠٧٠-٩٤٦ ق.م)	٢٢٤
* العصر الليبى (٩٤٦ - ٧١٢ ق.م)	٢٢٩
* العصر الصاوى (٦٦٤ - ٥٢٥ ق.م)	٢٣٢
* تلخيص	٢٣٥
الفصل الثانى : نماذج من أعمال الباحث	٢٣٧-٢٤٦
مراجع البحث	
أولاً : المراجع باللغة العربية	٢٤٧
ثانياً : المراجع المترجمة	٢٤٩
ثالثاً : المراجع الأجنبية	٢٤٩
ملخص البحث	
ملخص البحث باللغة العربية	
ملخص البحث باللغة الانجليزية	

فهرست الأشكال

جميع الصور تصوير الباحث (من مراجع البحث)

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
١	تمثال من حجر الديوريت للملك خفرع - الجيزة - الأسرة الرابعة.	المتحف المصري	٢٨
٢	تمثال لأحد الأتباع من الخشب الملون - الدولة القديمة - أواخر الأسرة السادسة		٣٠
٣	نحت بارز يمثل مجموعة من الأنشطة اليومية- حجر ملون	سقارة	٣١
٤	تمثال للملك أخناتون وهو يقدم القرابين - حجر ملون - الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة	المتحف المصري	٣٣
٥	تمثال مكعب من الجرانيت الأسود- الأسرة ١٢		٣٤
٦	نموذج المسكن المصري القديم		٣٩
٧	معبد فيلة	أسوان	٤٠
٨	تمثالان لـ "تم - عات - ست" من الحجر الملون - الدولة القديمة - الأسرة ٥		٤١
٩	تمثال لأحد أفراد الشعب - من الحجر الملون- الدولة القديمة	المتحف المصري	٤٤
١٠	تمثال "حاروا" - العصر الصاوي		٤٥
١١	تمثال سيدة من الخشب		٥٠
١٢	رأس أمنتب الثالث - من البازلت الأسود - الأسرة ١٢	متحف بروكلين	٥٢
١٣	تمثال من الخشب لكبيرة الكاهنات "تويو" - من عهد أمنتب الثالث		٥٣
١٤	رأس للملكة "تى" من عهد الملك أمنتب الثالث - من الحجر الأخضر - الدولة الحديثة		٥٤
١٥	رأس للملكة "تى" من خشب الأبنوس المذهب		

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
	والمطعم باللازورد - الدولة الحديثة	متحف برلين	٥٥
١٦	المهندس "أمنحتب بن حابو" من الجرانيت الأشهب - الأسرة ١٨	المتحف المصري	٥٦
١٧	إخناتون وعائلته يتعذبون أمام قرص الشمس		٦٥
١٨	لوحة من الحجر الجيري - الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة		٦٦
١٩	إخناتون ونفرتيتي مع طفليهما - من الحجر الجيري - الأسرة ١٨		٦٨
٢٠	رأس الملك إخناتون - من الحجر الجيري - الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة		٦٩
٢١	رأس من الخشب	متحف اللوفر	٧٠
٢٢	تمثال للملكة نفرتيتي "من الكورتزيت" الأحمر - الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة	متحف اللوفر	٧١
٢٣	تمثال من الخشب لأحد الفتيات - الدولة الحديثة		٧٢
٢٤	قناع من الجص - عصر العمارنة	متحف برلين	٧٥
٢٥	تمثال رجل مجهول يمثل جالسا - حجر جيري ملون - أواخر عصر إخناتون	المتحف المصري	٧٧
٢٦	رأس لإحدى بنات إخناتون - حجر رملي - الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة	المتحف المصري	٧٩
٢٧	جزء من منظر فوق شاهد من الحجر الجيري	متحف اللوفر	٨٠
٢٨	قناع من الجص - تل العمارنة	متحف برلين	٨١
٢٩	رأس يمثل الملكة نفرتيتي من الحجر الجيري الملون - الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة	متحف برلين	٨٢
٣٠	جزء من تمثال نصفي للملك الشاب توت عنخ أمون - الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة		٨٥
٣١	ثالوث الملك توت عنخ أمون وأمون وموت - من الحجر الجيري الملون	الكرك	٨٦

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
٣٢	تمثال من الجرانيت لـ "حار محب" - الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة		٨٧
٣٣	رأس للملك توت عنخ آمون - الأسرة ١٨	المتحف المصري	٨٨
٣٤	تمثال من الجرانيت الأسود لرمسيس الثاني - الأسرة ١٩		٨٩
٣٥	جذع من تمثال للملكة كليوباترا الثانية من الحجر الجيري - العصر البطلمي		٩٠
٣٦	الملك أوسركون الثالث يدفع المركب - حجر جيري ملون	الكرنك	٩١
٣٧	لوحة جدارية تمثل أحد الأنشطة اليومية - الدولة القديمة - الأسرة ٥	سقارة	٩٥
٣٨	تمثالان من الحجر الجيري الملون - الدولة القديمة	متحف اللوفر	٩٦
٣٩	حاملة القرابين - الدولة الوسطى		٩٧
٤٠	تمثال حامل الجرار - من الخشب الملون - الدولة الوسطى		٩٨
٤١	تمثالان من الحجر الجيري الملون لـ "رع نفر" الدولة القديمة	سقارة	١٠٠
٤٢	تمثال من الخشب الملون لأمين القصر "مثنى" الدولة القديمة - الأسرة ٥	سقارة	١٠٢
٤٣	تمثال عائلة القزم "سنب" - من الحجر الجيري الملون - الدولة القديمة - الأسرة ٥	المتحف المصري	١٠٣
٤٤	تمثال من خشب الجميز لـ "كا عبر" شيخ البلد الأسرة ٥	المتحف المصري	١٠٤
٤٥	شكل يبين أحد الأشخاص وهو يحرق الأرض		١٠٦
٤٦	تمثال لأحد الأشخاص يصنع الجعة - حجر جيري ملون - الدولة القديمة - الأسرة ٥	سقارة	١٠٧
٤٧	شكل يبين أحد المهام اليومية		١٠٨

- ز -

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
٤٨	العجانة - حجر جبرى ملون - الدولة القديمة - الأسرة ٥	المتحف المصرى	١٠٩
٤٩	تمثال لرجل يفكر - حجر جبرى		١١١
٥٠	تمثال لفتاة تقوم بفرد العجين - الدولة القديمة - الأسرة ٥	سقارة	١١٢
٥١	حاملة القرابين - خشب ملون - الدولة الوسطى - الأسرة ١١	المتحف المصرى	١١٤
٥٢	مجموعة متنوعة من حاملات القرابين من الخشب الملون "البرشه" - الدولة الوسطى		١١٥
٥٣	تمثال لفتاة تحمل القرابين - خشب ملون - الدولة الوسطى	متحف اللوفر	١١٦
٥٤	مجموعة من الجنود النوبيين من الخشب الملون - الدولة الوسطى	المتحف المصرى	١١٧
٥٥	مجموعة من الجنود النوبيين من الخشب الملون - الدولة الوسطى	المتحف المصرى	١١٨
٥٦	مجموعة من الأشخاص يعتلون مركب من الخشب الملون - الدولة الوسطى		١٢٠
٥٧	مجموعة من الأشخاص يعتلون مركب من الخشب - من مقبرة (مكت رع)		١٢١
٥٨	مجموعة من الأشخاص تمثل رجالاً واقفين وجالسين - الدولة الوسطى - من مقبرة (مكت رع) - الدولة الوسطى		١٢٢
٥٩	مجموعة من الصيادين يعتلون المراكب - الدولة الوسطى - من مقبرة (مكت رع)		١٢٣
٦٠	تمثال لجارية تحمل إناء على جنب - من الخشب - الدولة الحديثة		١٢٥
٦١	تمثال من البرونز لرجل يفكر - الدولة الحديثة	متحف اللوفر	١٢٧
٦٢	تمثال من البرونز يمثل أسيراً ليبياً - الدولة		

- ح -

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
	الحديثة	متحف اللوفر	١٢٨
٦٣	تمثال "تحتمس الثالث" من الشست - الدولة الحديثة	الكرنك	١٣٣
٦٤	تمثال "إخناتون" - حجر جيرى - الدولة الحديثة - الأسرة ١٨	المتحف المصرى	١٣٤
٦٥	رأس من الجرانيت الرمادى "سنوسرت الثالث" - الدولة الوسطى	الكرنك	١٣٧
٦٦	تمثال من الجرانيت الأسود لـ "امنمحات الثالث" - الدولة الوسطى - الأسرة ١٢	الكرنك	١٣٧
٦٧	تمثال الملك زوسر من الحجر الجيرى الملون الأسرة ٣	سقارة	١٣٨
٦٨	تمثال من الحجر الجيرى لـ "إروكا بتاح" وعائلته - الدولة القديمة - الأسرة ٥	سقارة	١٣٩
٦٩	تمثال "مرى سانخ" وزوجته - حجر جيرى ملون - الدولة القديمة - الأسرة ٥		١٤٠
٧٠	"مرى سانخ" مع زوجتيه - حجر جيرى ملون - الدولة القديمة - الأسرة ٥	الجييزة	١٤١
٧١	"ثالوث منكاورع" والآلهة : حتحور، وإله إقليم ابن أوى - من الأرادواز - الأسرة ٤	أسيوط	١٤٢
٧٢	تمثال تحتمس الثالث راكعاً يقدم قرباناً - من الرخام الأبيض الصلد - الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - دير المدينة	المتحف المصرى	١٤٤
٧٣	تمثال صغير من البرونز مطعم بالفضة للملك تحتمس الرابع		١٤٥
٧٤	تمثال للإله "سخت" من الخشب المغطى بالذهب - الدولة الحديثة - الأسرة ١٨	المتحف المصرى	١٤٦
٧٥	تمثال يمثل الملكة "حتشبسوت" على شكل "أبو الهول" - الدولة الحديثة - الأسرة ١٨		١٤٧
٧٦	تمثال يمثل الإله "أخنوم" برأس كبش وجسم		

- ط -

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
	أسد - من الحجر الجيري	معبد الكرنك	١٤٨
٧٧	الملكة "حتشبسوت" فى زى الرجال - من الرخام الأبيض الصلد - الدولة الحديثة		١٤٩
٧٨	تمثال من المرمر للزوجة الملكية "أمون إردس الأولى" - العصر الصاوى		١٥٠
٧٩	تمثال من الشست الأخضر للملك "رمسيس التاسع" - العصر الصاوى		١٥١
٨٠	تمثال الكاتب الجالس من الحجر الجيري الملون - الدولة القديمة - الأسرة ٥	متحف اللوفر	١٥٣
٨١	تمثال من الحجر الجيري الملون للكهنة "خع إم قد" - الدولة القديمة - الأسرة ٥		١٥٤
٨٢	تمثال من الجرانيت الأسود "سيننموت" - مربي الأميرة نفروخ" - الدولة الحديثة	الكرنك	١٥٥
٨٣	تمثال كتلة لـ Djedkhansuiufankh - من الحجر الجيري الملون - الأسرة ٢٣		١٥٦
٨٤	مجموعة تماثيل تحكى أطوار حياة المتوفى - حجر جيري ملون - الدولة القديمة	المتحف المصرى	١٥٨
٨٥	تمثال "منكاورخ" وزوجته من حجر الإردواز الداكن - أواخر الأسرة الرابعة		١٥٩
٨٦	رأس "سنوسرت الثالث" مدرسة الجنود - المدامود - الدولة الوسطى		١٦١
٨٧	وجه للملك إخناتون - الدولة الحديثة		١٦٢
٨٨	رأس (المنت - إم - حات) من الجرانيت الأسود - الأسرة ١٥ - الكرنك	المتحف المصرى	١٦٣
٨٩	رأس كهل من الشست الأخضر - العصر الصاوى	متحف برلين	١٦٤
٩٠	تمثال من الجرانيت لنجار السفن "بديجمس" - ٢٧٠٠ ق.م		١٦٧

- ي -

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
٩١	تمثال للملك "خع سخم" من الشيست الأخضر - الأسرة الثانية - (هيراكوبوليس).	المتحف المصرى	١٦٩
٩٢	تمثالا "رع حتب" وزوجته "فرت" بداية الأسرة الرابعة - ميدوم - حجر جبرى ملون	المتحف المصرى	١٧٢
٩٣	تمثالا "سابو" وزوجته - الحجر الجبرى الأبيض - أواخر الأسرة ٥		١٧٣
٩٤	رأس بديلة من الحجر الجبرى - الدولة القديمة - الأسرة ٤		١٧٤
٩٥	رؤوس بديلة من الحجر الجبرى - الجيزة - ٢٥٨٠ ق.م		١٧٥
٩٦	تمثال من الحجر الجبرى الملون للوزير "عنخ-حار-إف" - الدولة القديمة - الأسرة ٤		١٧٦
٩٧	رأس تمثال من حجر الديابيز لأحد الملوك - الأسرة الخامسة		١٧٧
٩٨	تمثال "أوسركان" من الجرانيت - سقارة - الدولة القديمة - الأسرة ٥		١٧٨
٩٩	تمثال الملك "ببى الأول" من الشست الأخضر الأسرة ٦	المتحف المصرى	١٨٠
١٠٠	تمثال للملك "ببى الأول" - من المرمر - الدولة القديمة - الأسرة ٦		١٨٢
أ ١٠١	تمثال للملك "ببى الأول" - من النحاس - الدولة القديمة - الأسرة ٦	المتحف المصرى	١٨٣
ب ١٠١	تفصيلية من الملك "ببى الأول"		١٨٤
١٠٢	تمثال للطبيب "نينخرع" - حجر جبرى ملون الأسرة ٥		١٨٥
١٠٣	تمثال "منحوتبى الثانى" من الحجر الرملى الملون - الدولة الوسطى - الأسرة ١١		١٨٦
١٠٤	تمثال الكتلة "سنوسرت - سنبل - إف - لى" من الكوارتز البنى - أواخر الأسرة ١٢		١٨٨

- ك -

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
١٠٥	تمثال من الجرانيت الأسود للملك "سنوسرت الثالث" - الدولة الوسطى		١٩١
١٠٦	تمثال الملك "منتوحتب الثاني" من الحجر الرملى الملون - الدولة الوسطى - الأسرة ١١	المتحف المصرى	١٩٣
١٠٧	"أمنمحات الأول" من الجرانيت الأحمر - الدولة الوسطى - أواخر الأسرة ١٢ (تانييس)		١٩٤
١٠٨	تمثال من الجرانيت الرمادى للملك "سنوسرت الأول" - منف - ١٩٣٠ ق.م		١٩٥
١٠٩	أمنمحات الثالث على شكل (أبو الهول) من الجرانيت الأسود - الأسرة ١٢ - تانييس	المتحف المصرى	١٩٧
١١٠	تمثال لـ "أمنمحات الثالث" من الحجر الجيرى الأصفر - هواره - الدولة الوسطى	المتحف المصرى	١٩٨
١١١	تفصيلية للملك "أمنمحات الثالث"		١٩٩
١١٢	النصف العلوى من التمثال "أمنمحات الثالث" من الجرانيت الأسود - أواخر الأسرة ١٢	الفيوم	٢٠٠
١١٣	"ختى ختى" على هيئة الكاتب - الدولة الوسطى - الأسرة ١٢		٢٠٢
١١٤	تمثال من الكوارتزيت البنى لـ "خرى حتب" من منطقة أسيوط - ١٧٨٠ ق.م	أسيوط	٢٠٣
١١٥	تمثال "سبك - إم - إف" من الجرانيت الأسود الأسرة ١٣	أرمينت	٢٠٤
١١٦	"سنونى" زوجة "جبحفا" حاكم أسيوط - من الجرانيت الأشهب - الأسرة ١٢	متحف الفنون الجميلة ببوسطن	٢٠٥
١١٧	أميرة أبيدوس - الدولة الوسطى	المتحف المصرى	٢٠٧
١١٨	تمثال "إمريت - نبي إس" محبوبه سيدها" من الخشب الملون - طيبة - الأسرة ١٢	متحف لندن	٢٠٨
١١٩	تمثال الأمير أحمس - من الحجر الجيرى الصلد - الأسرة ١٧	طيبة	٢١٠

- ل -

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
١٢٠	رأس مدروس بشكل واقعى - عصر الرعامسة	متحف اللوفر	٢١١
١٢١	تمثال "تحتمس الثالث" من البازلت - الدولة الحديثة - الأسرة ١٨	الكرنك	٢١٣
١٢٢	"تمثال سننموت ونفره" من الجرانيت الرمادى - الأسرة الحديثة - الأسرة ١٨		٢١٦
١٢٣	"سننموت والأميرة نفرو رع" من الجرانيت الداكن		٢١٧
١٢٤	الجزء العلوى من تمثال لسيدة - الأسرة ١٨	القرنة	٢١٨
١٢٥	"امحتب بن حابو" - من الجرانيت الأسود - الدولة الحديثة - الأسرة ١٨		٢٢٠
١٢٦	واجهة معبد أبو سمبل - الدولة الحديثة - الأسرة ١٩	أسوان	٢٢٢
١٢٧	تمثال من الجرانيت الأحمر للملك "رمسيس السادس" - الدولة الحديثة - الأسرة ٢٠	الكرنك	٢٢٣
١٢٨	"رمسيس نخت" - من الجرانيت		٢٢٥
١٢٩	تمثال من الجرانيت (الشبن سبرو) - ٨١٠ ق.م		٢٢٦
١٣٠	تمثال الجالس القرفصاء - سنبتك عشوتى - من الشست الأخضر - الأسرة ٢٦	الكرنك	٢٢٧
١٣١	تمثال من الجرانيت الرمادى "إيريكثاكانا" من الجرانيت الأسود - الأسرة ٢٥		٢٢٨
١٣٢ أ	تمثال من البرونز المكفت بالذهب والفضة للزوجة الملكية (كاروماما) الأسرة ٢٢		٢٣٠
١٣٢ ب	تفصيلية		٢٣١
١٣٣	تمثال من الخشب - العصر الصاوى		٢٣٣
١٣٤	رأس من الجرانيت الأسود		٢٣٤
١٣٥	"فتاة تهض" - من خامة البولى إستر -		

- م -

رقم الشكل	البيان	المكان	الصفحة
	الطول ١٥٠ سم - الارتفاع ٧٠ سم - ١٩٩٠		٢٣٧
١٣٦	وجه بالحجم الطبيعي - من خامة البولي استر ١٩٩٠		٢٣٨
١٣٧	فتاة تسير - من خامة النحاس المسبوك - الارتفاع ٤٠ سم - ١٩٩٢		٢٣٩
١٣٨	"إعزاز" من خامة البولي استر الملون - الارتفاع ٥٠ سم - ١٩٩٢		٢٤١
١٣٩	الثور - من خامة النحاس مسبوك على قاعدة من الجرانيت الأسود - الارتفاع ٤٠ سم - ١٩٩٦		٢٤٢
١٤٠	أشكال واقفة - من خامة النحاس المسبوك - الارتفاع ١٢ سم - ١٩٩٦		٢٤٣
١٤١	الهرم - من النحاس المسبوك والرخام والجرانيت - المقاس ٣٥×٣٥ سم - ١٩٩٦		٢٤٤
١٤١	تفصيلية		٢٤٥
١٤٢	أشكال مجردة - من النحاس المسبوك والرخام الأسود - الارتفاع ٣٠ سم - ١٩٩٦		٢٤٦

الباب الأول

الفن المصرى القديم بين التوجيه والنحر

الفصل الأول

مفهوم الحرية والالتزام فى الفن

مقدمة

استطاع الفن المصرى القديم وخاصة فن النحت أن يسهم إسهاماً كبيراً فى الارتقاء بالحضارة المصرية القديمة إلى هذه المكانة التى وضعت بها، كما أظهر لنا فن النحت - كغيره من الفنون المصرية القديمة - الكثير من السمات التى اتسمت بها تلك الحضارة من شموخ، ورفعة، وسمو لما تتمتع به - تلك المنحوتات - من روعة المظهر، وجلال التعبير، وجمال التنسيق الذى يتضح جلياً من خلال الخطوط، والسطوح، والعلاقات المتناغمة، مما أحدث بينهما انسجاماً وصل إلى حد الإعجاز فى التعبير عن تلك الحضارة بكل ما تحويه من فكر وعقيدة، واللذان كان لهما أكبر الأثر فى الحفاظ على شكل النحت المصرى بسماته المعروفة.

ولقد سلك النحت المصرى مسلكين : أحدهما فن تماثيل الآلهة، والملوك فيما عرف بالفن الرسمى، والآخر فى نحت تماثيل الأتباع وعرف بالفن الشعبى. وبالرغم من أن الالتزام فى فن النحت هو القاسم المشترك الأعظم فى تلك الحضارة، إلا أن هناك الكثير من مظاهر التحرر فيه، ويتضح هذا جلياً فى المنحوتات الشعبية، بل والكثير من المنحوتات الرسمية فى تماثيل الملوك، والأمرا وأكثر من ذلك هناك فترات تحرر كاملة - كما هو الحال - فى منحوتات الدولة الحديثة (فترة اخناتون).

ولعلنى أستطيع أن ألقى الضوء - من خلال بحثى هذا - على مفهوم الحرية والالتزام فى كل من فن النحت الرسمى، والشعبى المصرى القديم، كأحد الركائز الهامة التى قامت عليها الحضارة المصرية القديمة، وكوسيلة تعبير استطاع الفنان المصرى القديم أن يؤكد لنا من خلالها أبعاداً كثيرة لتلك الحضارة. وإننى لا أقصد بحرية الفنان هنا أن تكون حرية فوضوية، بل أقصد الحرية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقيم الأخلاقية، والالتزام تجاه ثوابت معينة تكون أقرب للفضيلة.

كما أن الحرية التى أبغيتها ليست مناقضة لمبدأ الالتزام من حيث أن كليهما ينتهيان إلى ما هو ليس مفروضاً على الفنان، بل هو قيمة إيجابية تتجه نحو تحقيق كل ما هو محيط بالفنان من ظروف، وأفكار، وعقائد يؤمن بها المجتمع إيماناً كاملاً، وبالتالي يؤمن بها الفنان كجزء من هذا المجتمع الذى يعيشه، ويعبر عنه.

وسوف أعرض فى بحثى هذا علاقة الفنان بالعمل الفنى، ومدى تجاوبه وتأثره به، وذلك من خلال حرية الفنان فى تنفيذ عمله، والذى لابد أن يحمل من طابع شخصيته الكثير.

وإذا كانت حرية الفنان لا يمكن إدراكها إلا من خلال عمله الفنى، لذا سوف أحاول البحث عن سمات، وملامح التحرر فى أعمال النحت المستدير فى الفن المصرى القديم بشقيه : الرسمى، والشعبى.

مشكلة البحث :

- تتلخص مشكلة البحث في أنه بالرغم من أن الالتزام في النحت الرسمي المصري القديم هو السمة الظاهرة السائدة والتحرر في الأداء والتعبير هو سمة النحت الشعبى، إلا أن هناك نقاط التقاء كثيرة بين كليهما يجب الوقوف عندها وتوضيحها.
- لم يكن من المنطقي أن ينتج الفنان المصري القديم كل تلك الأعمال الفنية الرائعة دون أن يتمتع بقدر من الحرية؛ يتيح له أن يساهم بشكل جاد فى إنتاج هذه الأعمال.

أهمية البحث :

- تكمن أهمية البحث في محاولة الباحث الوقوف على الأسباب، والدوافع التى دفعت بالفنان المصري القديم إلى الالتزام والحفاظ على الكثير من القواعد، والأسس الثابتة فى فن النحت المصري القديم.
- أيضاً - الأسباب، والدوافع التى دفعت به إلى رحابة الانطلاق والتحرر فى التعبير.

أهداف البحث :

- الكشف عن تعمق وتغلغل فكرة الحرية، والتحرر فى كل من النحت الرسمي، والشعبى فى الفن المصري القديم.
- لم يكن الفنان المصري القديم يهدف فقط إلى التجديد، والتحرر كلما أتيح له ذلك، بل كان يسعى إليه سعياً جاداً؛ استطاع من خلاله أن يضيف الكثير إلى فن النحت الذى أثرى الحضارة المصرية القديمة، وكان له أكبر الأثر على الحضارة المصرية القديمة المختلفة وحتى عصرنا الحاضر.

فروض البحث :

- لم يكن التزام الفنان المصري القديم بالشكل الرسمي للفن مفروضاً عليه، بل كان قيمة ايجابية حاول الفنان الحفاظ عليها من تلقاء نفسه.
- كان الالتزام فى الفن المصري القديم دعامة قوية؛ قام على أساسها صرح الحضارة المصرية القديمة.
- لم تكن فترات التحرر فى النحت المصري خروجاً على القواعد، بل كانت إضافات قوية سعى إليها الفنان من خلال إيمانه بضرورة التغيير وفقاً لمتطلبات العصر الذى يعيشه، وما يفرزه من أفكار جديدة.

حدود البحث :

من عصر ما قبل الأسرات وحتى العصور المتأخرة.

منهج البحث :

وصفى تحليلي.

المفهوم العام :

يتعرض الباحث فى هذا الفصل لمشكلتى الحرية، والالتزام بوصفهما من أهم المشكلات التى أثرت على الإنتاج الفنى للفنانين عبر العصور المختلفة، وهنا يجب أن أشير إلى أنه بالرغم من أن المشكلتين أثرتا فى الأربعينات من هذا القرن، إلا أن أثرهما الواضح على الفنون يدعو للوقوف على مدى هذا التأثير عليها، مع الأخذ فى الاعتبار أنه ليس هناك مشكلة أو قضية دون موضوع تدور حوله، ولا نظرية دون تطبيق، وممارسة الحرية، والالتزام أسبق على تحديد مفهوم للحرية والالتزام فى عقل الإنسان، وهذا ما دفع بالباحث لمناقشة الفن المصرى القديم فى ضوء هاتين المشكلتين. ولقد حاول الكثير من الفلاسفة، والنقاد أمثال : هيجل، برجسون، هربرت ريد، سارتر، العقاد وزكى نجيب محمود... وغيرهم، الإجابة عن تساؤل هام، وهو : ما الحرية ؟ وكيف يمكن تحديد مفهوم سليم ومحدد لتلك الحرية ؟ بحيث يحمل هذا المفهوم قدراً من العمق، والمرونة الكافيتين لحرية الإنسان فى المجتمع، ثم حرية التعبير من قبل الفنان.

وسوف يعرض الباحث لآراء ونتائج هؤلاء الفلاسفة والنقاد فى هذا الفصل؛ للخروج منها بمفهوم معين لكل من الحرية، والالتزام فى ضوء عرص وتحليل تلك الآراء.

ولأن مسألة الحرية من أكثر المسائل اتصالاً بالحياة، وما يتفرع عنها من أخلاق واجتماع وفن، بل وممارسة للحياة فى شتى صورها، لذا فهى - أى الحرية - فى مفهومها البسيط - فى رأى الباحث - لا تعنى الفوضى، ولا يقصد بها تحقيق نزوات عابرة على مصلحة الآخرين وحياتهم، بل الحرية تفاعل دائم مع المجتمع يفيد ويستفيد منه، وهى - أيضاً - محاولة جادة لتخطى الحواجز، والعقبات التى يفرضها مجتمع ما فى عصر ما من العصور، ويبدو هذا أكثر ما يبدو فى الأعمال الفنية، والتى تعبر بصدق عن مرحلتها، والعمل الفنى الصادق يحتوى على قيمة؛ لأنه يعبر عن جوهر الفنان، وأنه لم يبدع تلبية لأوامر، ولا قسراً من أحد أو إلزام، وهنا لابد من التفريق بين : الإلزام الذى يفرض على الفنان بالقهر والقسر، وبين الالتزام الذى ينبع من ذات الفنان بإيمانه بقضيته تجاه نفسه أولاً ثم تجاه المجتمع، "فالإنسان الملتزم هو من يحس بالمسئولية تجاه بنى الإنسان، وهو الذى يتقدم إلى مساعدتهم بخطوات عملية"^(١) والالتزام بهذا المعنى هو اعتناق وجهة نظر معينة، أو تكوين رأى فى الحياة،

(١) ماكس أديريث - أدب الالتزام - تقديم وترجمة وتعليق د. عبد الحميد إبراهيم شايحة - مكتبة النهضة - القاهرة - ١٩٨٩ - ص ١٥٠.

والعالم من حولنا من خلال إحساسنا بالمسئولية تجاه تلك الحياة وهذا العالم. والحرية لا تبعد كثيراً عن هذا المفهوم - فى رأى الباحث - إذا قامت على أسباب معقولة واعتبارات عقلية مع انعدام كل قسر خارجي، فهي فى النهاية اختيار إرادى حر، "وليس صراع الانسان ضد الطبيعة سوى المظهر الواقعى لتلك الحرية البشرية الفعالة التى تريد أن تستند إلى الضرورة، لكى تحرر البشر من أسر الجبرية الطبيعية.." (١).

ومن البديهي أن كل حرية بل وكل قيمة تفترض أولاً وجود الحياة، إذ بدون الحياة لا وجود للقيم، ولا معنى أو إمكانية للسعى لامتلاكها، فصراع الإنسان ضد الطبيعة هو من أجل توسيع حريته وقدرته وتسخيرها قدر الوسع والطاقة لحريته وإرادته.

ومن هنا فإن العمل ضد جبرية الحياة من خلال الصبر على التعلم، وإكتساب خبرات جديدة كفيل بأن ينقل الإنسان من جبرية الضرورة إلى رحابة الحرية البشرية، وهو ما ينطبق - أيضاً - على الفنان، فبامتلاك الفنان لأدوات فنه يصبح أقدر على التعبير من خلاله عما يريد، وبالتالي أقدر على ممارسة حريته من خلال فنه، بل والتحديث فيه، أو الثورة على قواعده من أجل تطويرها، وإضفاء الجديد عليها.

بل نستطيع القول : بأن الفنان الحر هو الذى يمتلك أدواته أولاً، ويكون على علم تام بما هو بصدد من أعمال دون قسر أو إلزام، ودون أن يحظر عليه معنى يريد التعبير عنه أو قضية يريد مناقشتها.

(١) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الحرية - مكتبة مصر، القاهرة - ط٣ - ١٩٧٢ - ص٦٧.

تعريف الفن :

وقبل أن يناقش الباحث مفهوم الحرية، وجوانبه المختلفة يودُّ أن يعرض لمفهوم الفن بصفته الأساس الذى ينصب عليه موضوع الحرية فى هذا البحث، ولقد تعددت الآراء فى الوقوف على تعريفات محددة للفن فى عصوره المختلفة، بل إن الفن نفسه قد لعب أدواراً متنوعة، ومتعددة خلال تلك العصور، والمراحل، وبالرغم من هذا نستطيع أن نعرض لعدة تعريفات هى الأكثر انتشاراً وعمومية بين جمهور النقاد، والفنانين على السواء، وليس من الضروري أن تكون هذه التعريفات قد جاءت جامعة مانعة، أو أن هذا التقسيم يشمل كل الجوانب التى نجدها فى الفنون، ولكنها مسألة بحثية، ومنهجية اقتضتها طبيعة البحث، فلا بد لنا من التقسيم؛ حتى نستطيع أن نوضح عناصر القضية المطروحة، وهى هنا تعريفات الفن كما وردت عند النقاد، وقد ذهب البعض من هذه التعريفات تحت مسميات أربعة :

(١) التعريف الانتقائي :

ويذهب هذا التعريف إلى أن يَحُدُّ الفن من القول بأنه : الخاصية المميزة للفنان، والتى تظهر فى قدرته على الانتقاء مما حوله من موجودات مختلفة متباينة ذات صفات مغايرة، ثم ينقلها إلى المشاهد أو المستمع فى صيغة أو أخرى، وهذا الانتقاء لا يأتى فى معظمه بشكل نمطى، وإنما يتجاوز هذا إلى رؤية خاصة للفنان يغابر ما يراه الآخرون، ويتفق وقدرة الفنان، وغالباً ما تأتى هذه الانتقائية ملتزمة بالطبيعة على اعتبار أنه - أى الفنان - جزء منها.

هنا سنذكر (هربرت ريد) عندما يتحدث عن الفن ودوره فى المجتمع فيذهب إلى القول : بأن الفن لا يختلف عن العلم إلا فى أسلوبه الذى يعالج به الواقع الاجتماعى، أو الطبيعى، أو الميتافيزيقى الذى يتخذ منه الفنان مادته، فالفن عنده -إذن- محاولة إنسانية ذات طابع وجدانى لتفسير الطبيعة والسيطرة عليها^(١).

(٢) التعريف الانطباعى :

إن الفن بهذا المعنى الانطباعى غير مرتبط بالطبيعة إلا فى أصولها الأولى إذ أنه قام بمزج هذه العلاقات التى رآها واستشرفها مضيفاً إليها بما له من ثقافة، وإحساس ورؤية خاصة، فالعملية الإبداعية هنا - وبهذا المعنى - تبدأ عندما يستثير الفنان فى نفسه إحساساً قد سبق له أن خبره، وهو من خلال عناصره التشكيلية من

(١) انظر : هربرت ريد "معنى الفن" - ترجمة سامى خشبة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة

خطوط وكتل وعلاقات يحاول أن ينقل إحساساته إلى الآخرين حتى يتأثروا بها أو يمارسونها.

ويقول (يوسف ميخائيل أسعد) في هذا الصدد : أن الفنان يعمد - في هذا المعنى - إلى الطبيعة والمؤثرات الجمالية من حوله ثم يخزنها في نفسه، ويبحث عن العلاقات بينها، أعنى العلاقات الجديدة التي لم تكن موجودة مباشرة في الواقع التي استمدّها منه^(١).

وعلى ما سبق يمكن القول : بأن الفن الانطباعي هو انعكاس للطبيعة من خلال الرؤية الخاصة للفنان، وترجمة تلك الطبيعة وإعادة صياغتها بشكل يتناسب وتلك الرؤية.

(٣) التعريف الرمزي :

والفن بهذا المعنى لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بالطبيعة بل هو قدرة على التعبير من خلال استخدام الإيحاءات، والرموز، والعلاقات التي تتحول بشكل أو آخر إلى لغة يمكن فهمها، والتعبير من خلالها، وعلى هذا يمكن القول مع كاسيرر "Cassirer" عن الفن : "أنه ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو تكرار لواقع قائم من ذى قبل، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة والتعبير عنها بلغة الرموز"^(٢).

والناقد الجمالي "هربرت ريد" إذ يتحدث عن الفن باعتباره لغة الرموز، والعلاقات يرى أن بداية النشاط الفني الحقيقية لا تكون إلا عندما يجد الفنان نفسه أمام العالم المرئي الذي يبدو له شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مليئة بالأسرار، عندئذ تأتي الضرورة الباطنة لتملي على الفنان استخدام قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة الماثلة أمامه، ثم لا يلبث أن يعمل هو على تشكيلها وصياغتها في صورة جديدة، وقد أضفى عليها شكل الابداع^(٣).

(٤) التعريف التأثيري :

وهذا يقودنا إلى أن الفن بهذا المعنى قد اتسع ليشمل العلاقات الانسانية، وقدرة الفنان على إقامة روابط أوثق وجدانياً، وفكرياً بينه وبين الآخرين. "إن الفن عبارة عن رسالة أو خطاب يريد الفنان إيصاله إلى الآخرين من

(١) انظر : يوسف ميخائيل أسعد "سيكولوجية الابداع في الفن والأدب" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤ - ص ٥.

(٢) د. زكريا إبراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - دار مصر للطباعة - القاهرة ١٩٩٦ - ص ٣٣٨.

(٣) انظر : د. زكريا إبراهيم - المرجع السابق - ص ٣٤٠، ٣٤١.

حول، فهو يشاهد فى الفن أداة يعبر من خلالها عما يعتلج فى صدره من أحاسيس وجدانية، وأفكار أو اتجاهات وقيم^(١).

وعلى هذا يمكن أن نضيف أن العلاقة قائمة بين الفنان، ومجتمعه من حيث التأثير، والتأثر المتبادلين، وهو ما يعطى للجانب الاجتماعى أهمية كبيرة من حيث التزام الفنان تجاه قضايا مجتمعه، وارتباطه بها أو ثورته عليها. فهو فى الحالتين إما متأثر به أو مؤثر فيه.

ومن التعريفات السابقة نلاحظ أنها ركزت على ثلاثة عناصر هامة، وجعلتها أساساً للإنتاج الفنى، وهى : الفنان كأساس لهذا الإنتاج ثم الطبيعة أو المجتمع ثم ما ينتج عن هذا التفاعل بين الفنان والمجتمع من أعمال فنية، وبذلك تكون العلاقة بين الفنان ومجتمعه من ناحية، وبينه وبين البيئة الطبيعية من ناحية أخرى علاقة وثيقة الصلة فهما بمثابة الدافع والمثير لكل إنتاجه الفنى.

وعلى ما سبق فإننى قد تحدثت عن التقسيمات والتعريفات المختلفة لمفهوم الفن، وسوف أذكر فى السطور القادمة بعض التعريفات عن مفهوم الحرية؛ لأقف على أثرها بالحديث عن مفهوم الالتزام حتى أكون قد وفيت التعريفات أو المصطلحات الرئيسية وهم : الفن والفنان، الحرية، الالتزام؛ لأبحث عن العلاقة بينهم بعد ذلك على هذى.

(١) يوسف ميخائيل أسعد "سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب" - مرجع سبق ذكره - ص ١١.

مفهوم الحرية :

إن مفهوم الحرية "Freedom" من أكثر المفاهيم التى ظلت تشغل بال الكثير من الفلاسفة، والمفكرين، والنقاد على السواء؛ لأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة التاريخ فى كل جوانب الإبداع، وأيضاً علاقة المبدع (الفنان) بمجتمعه من جهة وعلاقته بعمله الفنى من جهة أخرى.

وعلى مدار التاريخ الفنى وحتى وقتنا هذا تظهر لنا حركات المد والجزر الدائمة بينهما من حيث أثر كل منهما على الآخر، فهل نقطة الانطلاق هى حرية الفنان - بل تحرره - من كل قيود مجتمعه ؟ أم التزامه بقضايا ذلك المجتمع عن رغبة وطوعية ؟ وسيستخلص الباحث الإجابة عن تلك الأسئلة من خلال مناقشة الآراء المتعددة التى تعرضت لهذا الموضوع، وكذلك الإجابة عن هذا التساؤل الذى يطرح نفسه.

ما معنى الحرية ؟ وهل للحرية مفهوم ثابت محدد أم مفهوم عام تتغير دلالاته باختلاف الظروف الاجتماعية والتاريخية ؟

فأما الحرية "Freedom" فأفضل ما أفعله الرجوع إلى المعاجم الفلسفية للوقوف على المعنى الإصطلاحي للكلمة.

فترى فى المعجم الفلسفى لمجمع اللغة العربية :

"الحرية" "F." Liberty. Freedom "F." Liberte

أ - بوجه عام : حال الكائن الحى الذى لا يخضع لقهر أو غلبة، ويفعل طبقاً لطبيعته، وإرادته، وتصديق على الكائنات الحية جميعها من نبات وحيوان وإنسان.

ب - الحرية الإنسانية ذات صورتى أهمها :

(١) حرية سيكولوجية: وهى القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لمؤثر خارجى وإنما تصدر الأفعال عن المرء نفسه بحيث يشعر أن الفعل صادر عن إرادته، وعلى أساسها تقوم التبعية الأخلاقية وحرية الإرادة، وحرية الضمير "الحرية إرادة تَقْدُمُها روية مع تميز" "أبو حيان التوحيدي - المقابسات".

(٢) حرية سياسية، واجتماعية: وهى التى يستطيع فيها الفرد أن يفعل ما يريد فى حدود القانون، ودون أن يسيئ إلى غيره، وأخص الحريات السياسية حرية الرأى والقول، والعمل، والاعتقاد، وهى مقيدة دائماً بنظام المجتمع وحقوق الآخرين، وليس ثمة حرية مطلقة.

(٣) يذهب الماركسيون متأثرين بـ "هيجل" إلى ربط الحرية بمفهوم

الضرورة، فالحرية الصحيحة أن نلأنم بين أعمالنا، وما تقتضيه ضرورات الطبيعة والمجتمع.

(٤) عند متصوفة الإسلام "الخروج عن رق الكائنات وقطع جميع العلائق والأغيار، فهي تحرر من رق الشهوات، وفناء إرادة العبد في إرادة الحق"^(١).

وهناك تعريفات أخرى للحرية، منها :

"في علم النفس : القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لتأثير قوى باطنة سواء كانت بواعث "Motifs" أو دوافع "Mobiles".

- في القانون : القدرة على تحقيق فعل أو امتناع عن تحقيق فعل دون خضوع لأي ضغط خارجي في مقابلة "ضرورة" و "جبرية"^(٢).

ويريد الباحث أن يميز في المفهوم الفلسفي بين حرية الاختيار "Free will"

وبين حرية اللامبالاة "Liberty of indifference".

فأما الأولى، فهي القول : إن فعل الإنسان متولد من إرادته وأن اختياره لا تدفعه إليه ظروف أو ضغوط خارجية، ولا تقصره عليه دوافع أو بواعث تقابلها سلبية الإرادة أو انعدام الاختيار "Serf arbiter" عند العبد أو المملوك حيث الخبرة فيما يختاره سيده، والثانية، أي حرية اللامبالاة فتترادف عند "ديكا" حرية الاختيار ويتم فيها الاختيار دون مرجح، ولذلك هي حرية إمكان أو لا مبالاة بين أطراف الاختيار، حيث يستوى كل الأطراف فيما يذهب إليه "لايبنتس".

والحرية إذا نظرنا إليها من زاوية الفنان، وطبيعة الفن فهي بالنسبة له كالماء والهواء بالنسبة للناس، يمكن بالتالي الحديث عن إنتاج فني أو أدبي إلا إذا كان قد نمت وترعرع في جو من الحرية، ولنا أن نسال أي حرية تلك، أهى الحرية التى تتيح للإنسان أو الفرد أن يفعل ما يرى له فى اللحظة التى تحلو له دون قيد بظرف أو بموقف، هذا التعريف غير ممكن إلا إذا كان الحديث حديثاً عن حرية المجنون، أو أن المجنون هو الحر وحده فى العالم، إذ لا يصح للإنسان أن يعزل نفسه عن كل الظروف ويقطع صلته بكل الأسباب.

وأياً كان اتجاه الفنان المذهبى فلا بد له من الحرية بهذا المعنى الذى سقناه، ولكن الحرية ترتبط عند (سارتر) بالفعل، بل الإنسان لا يثبت وجوده إلا عن طريق

(١) المعجم الفلسفى لمجمع اللغة العربية - مادة حرية.

(٢) مراد وهبة يوسف كرم، يوسف شلاله - "المعجم الفلسفة" - دار الثقافة الجديدة - القاهرة -

الطبعة الثانية ١٩٧١ - ص ٨٠، ٨١.

الفعل؛ لأن الفعل هو محاولة دائمة لتغيير الواقع الراهن؛ ليحقق واقع آخر مغاير فكانه إلغاء لشيء، وإثبات لشيء آخر كما يقول (سارتر)، لكن فيلسوفنا يميز في السلوك الإنساني بين ما هو فعل، وما ليس كذلك، أى أنه ليس كل سلوك فعل، فقد يقع الكرسى أو ينزلق إنسان. هذا سلوك. وليس فعلا. قد يضيق نطاق الفعل فيكون مجرد تحية عابرة، أو يتسع نطاقه؛ ليكون معركة كبرى يقتل فيها الآلاف، قيمة الفعل - إذن - ليس بما يترتب عليه من نتائج لكن المهم عند (سارتر) كما عند (كانت) - أيضا - أن يصدر الفعل عن حريتنا وعن إرادتنا. إن الفعل الإنساني يفترض الحرية وهو في الوقت نفسه تعبيراً عنها، ثم ينتهى (سارتر) إلى القول : بأن الحرية ليست مجرد صفة للوجود الإنساني بل هي قوام هذا الوجود، مهما حاول الإنسان أن يهرب من حريته أو يوهم نفسه بأنه مجرد موضوع و شيء كباقي الأشياء، فالما هو يخادع نفسه، إذن فلا سبيل إلا إثبات الحرية للذات الإنسانية، ففي كل حالة الإنسان حر حتى عند تخليه عن إرادته، من هنا اتسع مفهوم الحرية عند (سارتر) ليشمل الشعور والعاطفة إضافة إلى الفكر الواعي^(١).

ويؤكد ما سبق ما ذكره د. زكريا إبراهيم إذ يقول : "من هنا فقد اصطلح التفكير الفلسفى على تعريف الحرية بأنها اختيار الفعل عن روية مع استطاعة عدم اختياره أو استطاعة اختيار ضده"^(٢).

وعلى ما سبق فإن الحرية التى نعيها هي اختيار إرادى دون إلزام مع ملاحظة عدم تعارض هذا مع حريات الآخرين.

(١) انظر : أميرة مطر "فلسفة الجمال" - دار الثقافة للنشر والتوزيع - بدون تاريخ -

ص ١٨٦، ١٨٧.

(٢) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الحرية - مرجع سابق - ص ١٨.

الحرية والضرورة : Freedom & Necessity

"مقولتان فلسفتان تعبران عن العلاقة بين نشاط الناس، والقوانين الموضوعية للطبيعة والمجتمع، والمثاليون يعتبرون الحرية والضرورة مفهومين يستبعد كل منهما الآخر بالتبادل، ويعتبرون الحرية هي تقرير الروح لمصيرها، وحرية الإرادة وإمكانية التصرف وفق إرادة لا تحددها الظروف الخارجية. وهم يؤكدون أن أفكار الحتمية التي تضع ضرورة الأفعال الإنسانية بشكل كامل تمحو مسئولية الإنسان، وتجعل الحكم الأخلاقي على أفعاله مستحيلًا... ويقوم التفسير العلمي على أساس تبين تفاعلها وتداخلها الجدلي، وجاءت المحاولة الأولى لبيان هذه العلاقة المتداخلة على يد "سبينوزا" الذي عرف الحرية بأنها إدراك الضرورة"^(١).

وإذا كنت قد ذكرت من قبل أن الحرية هي: القدرة على الاختيار المباشر دون ضغوط خارجية، أو قسر على الإنسان، إلا إن الفعل الحر ليس بالضرورة يقابله اختيار إرادي مقصود في كل الحالات، بل أحياناً لا نستطيع إلا أن نختار أو نسلك طريقاً واحداً، وأعني هنا ذلك الطريق الذي يعبر عن حقيقتنا تعبيراً جوهرياً، أو إلا يكون أمامنا اختيار آخر سواء، فليس بين الحرية والضرورة تعارض دائم.

ويقول د. زكريا إبراهيم في علاقة الحرية بالضرورة :

"الواقع أن الفعل الحر ليس دائماً وليد اختيار إرادي مقصود، بل نحن نشعر أحياناً أن علينا أن نتخطى مجال الاختيار؛ لكي ننفذ إلى عالم الحرية بمعنى الكلمة، حيث يكون الفعل الحر إنما هو ذلك الذي لا نستطيع أن نفعل سواه. أعني ذلك الفعل الذي يعبر تعبيراً جوهرياً عن حقيقتنا الباطنة، فالفعل الحر بهذا المعنى لا يفهم على ضوء فكرة الامكانية "Possibility" بل بالأحرى على ضوء فكرة الضرورة"^(٢).

وهكذا تنحصر حرية الإنسان في شعوره بأنه ليس في وسعه أن يختار سوى حل واحد لتلك المشكلة، وشعورنا بالحرية في هذه الحالة لا يقل عن شعورنا بها في الحالات الأخرى التي تتعدد فيها الاختيارات، لأننا هنا نعمل وفق ضرورة عقلية.

"ولقد اتفق (هيجل) مع (سبينوزا) في تعريفه للحرية حيث قال : بأنها معرفة الضرورة ثم يضيف أن معرفة الضرورة، والسيطرة عليها، وتوجيهها لصالح الإنسانية هو جوهر الحرية، والضرورة إما ضرورة طبيعية كالجاذبية الأرضية، وتكمن حريتنا

(١) لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ط ٢ - ص ١٨١-١٨٢ .

(٢) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية - مرجع سابق ص ٦٠ .

هنا بمحاولة تحررنا منها، وهناك ضرورة اجتماعية يمكننا التعبير عن حريتنا من خلالها عن طريق الثورات الاجتماعية^(١).

"فليس هناك تعارض بين الحرية والضرورة، فالحرية ليست خلقاً من العدم، بل هي اختيار عقلى يقوم على تقدير البواعث، وفهم طبيعة المؤثرات، وإذا كان البعض قد توهم أن الأفعال الحرة أفعال عفوية لا ضابط لها، ولا نظام يحكمها، فإن من واجبنا أن نقرر - على العكس - أن الأفعال الحرة أفعال معقولة تستند إلى مبررات، وتهدف إلى غايات، وتربط ماضى الشخصية بحاضرها، ومستقبلها، وما دام فى استطاعة الإنسان أن يفهم حقيقة أمر تلك القوى التى تؤثر على سلوكه، فإن فى وسعه التحكم فى مجرى العوامل الخارجية، والداخلية التى تحدد مصيره"^(٢).

ولأن حرية الفنان هي جزء من حرية الإنسان - الأشمل -، بشكل أوسع فإن حرية الفنان هي حرية مطلقة ومشروطة فى آن واحد، بمعنى أن الحرية ليست اختيارات حرة مطلقة على الدوام، بل - أيضاً - هي التزام كامل بضرورة ارتباطه بالآخرين من حيث الفهم التام للعوامل، والظروف الاجتماعية التى أدت إلى تكوين مقوماتها الذاتية والاجتماعية معاً فى ذلك المجتمع.

ولأن الحرية مسئولية اجتماعية بالدرجة الأولى، لذا فإن ارتباط الفنان بمجتمعه هو بداية حريته، حيث تبدأ تلك الحرية عندما يبدأ وعيه بالضرورات الاجتماعية، والطبيعية، ذلك لأن الحرية ليست حالة يعيشها الإنسان بمفرده، بل هي أفعال تجاه النفس، والمجتمع. لذا فهي مسئولية وعاء ينوء به الإنسان تجاه المجتمع فلا تكون حريته فوضى، وبذلك تصبح الحرية هي ذلك التواصل المستمر مع الأشياء والآخرين.

وهذا ما يعنيه (جبريل مارسيل) حينما يقول :

"إن نشاطنا الحر ينحصر فى قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه، وهذه المشاركة "Participation" هي فى نظر (لافل) جوهر الحرية الإنسانية"^(٣). وبهذا يصبح قبولنا لهذا الوجود، واستمرارنا فيه يعنى مشاركتنا الفعالة، من حيث أن قبولنا له لم يأت تحت ضغط الضرورة بل محاولة لخلق مظاهر عبوديتنا.

(١) انظر : محمود أمين العالم "معارك فكرية" - دار الهلال - القاهرة ١٩٧٠ - ص ١٠٦.

(٢) د. أحمد عبد العزيز - بحث لنيل درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون بعنوان (الإبداع فى فن النحت الحديث بين الحرية والإلزام) - جامعة حلوان - ص ١٣

(٣) "جبريل مارسيل" نقلاً عن د. زكريا إبراهيم "مشكلة الحرية" - مرجع سابق - ص ٢٠٧.

ويقول د. زكريا إبراهيم فى كتابه "مشكلة الحرية":

"الحرية الأخلاقية، أو حرية الاستقلال الذاتى "Automonte" وهذا النوع من الحرية هو ذلك الذى فيه نصمم ونعمل بعد تدبّر وروية، بحيث تجبى أفعالنا وليدة معرفة وتامل. فنحن لا نشعر بأننا أحرار حينما نعمل بمقتضى أول دافع يخطر لنا على بال، وحينما نتصرف كموجودات غير مسئولة، بل نحن نشعر بحريتنا حقاً حينما نعرف ما نريد، ولماذا نريده، أعنى حينما نعمل وفقاً لمبادئ أخلاقية يقرها عقلنا ونقبلها إرادتنا.."^(١).

وإذا كانت أنصبة الناس من الحرية مختلفة فى الحقيقة، فإن حرية الفنان تسبق حريات الآخرين من حيث أنه طراز آخر فى الحقيقة، ذلك لأن حريته مبدعة ومكتشفة، فهو يخلق نفسه بنفسه فى إطار مبتكر وأصيل، والفن بذلك يصبح أكثر الأشكال تعبيراً عن تلك الحرية بصدق، على أن هذا التعبير الصادق يتناسب تناسباً طردياً مع مدى القدرة على تحرر الفنان من ضرورات العيش، واحتياجات الحياة العملية، ولا يرقى الفن إلى مستوى الإبداع والخلق إلا بعد تخطى تلك الحواجز، ليجبى نشاطه معبراً عن النزوع نحو الحرية، والرغبة فى تحقيق الذات على حساب المعوقات، والضرورات التى تفرض عليه، بل "إن الوجود الإنسانى فى صميمه يؤثر مستمر بي الحتمية والحرية، وسعى" دائب لخلق الحرية على أشلا الضرورة : فليست الحرية إرادة متعسفة تقول للشئ كن فيكون، وإنما هى نشاط مستمر تسعى من وراءه الإرادة إلى تحرير ذاتها بالاستناد إلى وسائط المادة وإمكانات الروح"^(٢).

لذا فإن الحرية ليست حالة، بل هى فعل. أى الخروج بها من دائرة الوجود الضمنى إلى دائرة الوجود الفعلى، وليس الوجود فى حد ذاته سوى تحقيق الذات، والتعبير عن الحرية من خلال ما يقوم به الإنسان من نشاط يقصد به تحرير ذاته. ونرى العقاد يربط بين الفن والحرية، وينسب إلى الفنان أعلى درجة من درجات الحرية، وهى القدرة على الإبداع، إلا أنه يرى أن الفنان ليس حراً حرية مطلقة فيقول :

"ليس النشاط الفنى خروجاً عن كل قاعدة، وانطلاقاً فى فضاء مطلق ليس به أدنى مقاومة، وإنما النشاط الفنى طلاقة نفس تحيل العوائق إلى وسائط وتتخذ من الضرورات أدوات للتحرر"^(٣) وبذلك تصبح حرية الفنان حرية مقاومة لكل أشكال

(١) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الحرية - المرجع السابق - ص ٢١.

(٢) المرجع السابق - ص ٢١٧.

(٣) عباس العقاد - نقلا عن د. محسن محمد عطية - غاية الفن - دار المعارف - القاهرة ١٩٩١ - ص ٢١٣.

الضغط والقهر فهى فعالية نشطة ومستمرة، فالحرية - إذن - ليست تلقائية، ولا خروج على كل ما هو مألوف، بل هى طاقة يخرج بها الإنسان من تلك القيود، والشروط، وهو فى سبيله إلى التحرر والى تعتبر بمثابة القوى التى يستند إليها الإنسان فى نشاطه التحررى، بل نستطيع القول : بأن الحرية لا تنمو ولا تتطور إلا بتلك القيود، والشروط، والعوائق بل والاختيارات، والتى تتمثل فى معظم الأحيان فى العقائد، والتقاليد، والعادات وغيرها... وشعورنا الدائم بنقص حريتنا هو عين سعينا الدائم لإكمال تلك الحرية لتتحرر من هذا النقص بين ما هو كائن وما يجب أن تكون عليه تلك الحرية، وذلك لتحقيق ذواتنا وشخصيتنا.

"وإذا كان للفن وظيفة تحريرية أو تطهيرية، وذلك لأنه يمثل نشاطاً إيجابياً تتجلى فى قدرة الفنان على التحرر من انطباعاته وأحاسيسه..."^(١).

لذا فإن مهمة الفنان لا تنحصر فى التعبير عما يدركه بالحدس فقط بل فى قدرته على التأثير، والتعبير. وهنا نستطيع القول بأن حريته تلك قد استحالته إلى حرية إيجابية فعالة عاملة تتحمل مسئولياتها.

ويقول (سارتر) فى هذا المعنى :

"ومن ثم فالإنسان فى الوقت الذى يكون فيه حراً كل هذه الحرية، يكون مسئولاً ومسئولية لا تقل عما يتمتع به من حرية، فعلى قدر ما تكون الحرية تكون المسئولية. لأن الإنسان عندما يفعل لا يفعل لنفسه فحسب، وإنما يُشترع للإنسانية كلها، ويشعر فى الوقت نفسه بأنه مسئول مسئولية كلية شاملة"^(٢).

وعلى هذا فإن حرية الإنسان مشروطة بقدرته على تحمل مسئولياته والتزامه بها أمام الناس، والأشياء جميعاً. فهؤلاء بالنسبة له عوائق أمام تحقيق حريته، ومقاومتها واجبة حتى يستطيع أن يترجم حريته إلى أقوال وأفعال، وفى هذه المقاومة يولد الصراع الذى يتيح الفرصة أمام الإنسان لكى يولد حريته بل لكى يوجد، والتزام الإنسان بالمواقف تجاه الآخرين يستتبعه بالضرورة إدراك قيم إنسانية جديدة، ومن خلال هذا الإدراك يتجاوز الإنسان مواقفه الخاصة إلى ما هو أعم وأشمل، ويتطلب هذا وعياً يكفى للإنخراط فى المجموع، أو بما نسميه المجتمع، ومن هنا فإن الحرية التى أتحدث عنها لا تبعد عن فكرة الواجب الأخلاقية إلا أنها لا تظهر إلا عن طريق ما يعترضها من عقبات، وضرورات.

(١) د. زكريا إبراهيم - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - مرجع سابق - ص ٩٧.

(٢) جان بول سارتر - نقلاً عن مقال بعنوان "مسرح المواقف عند سارتر" - مجلة الفكر المعاصر - دار الكتاب العربى - القاهرة - العدد ٢٥ - مارس ١٩٦٧ - ص ١٢٢.

ويتحدث (العقاد) عن الحرية، والفن : فيربط بينهما من حيث أن كل منهما يتخطى بنا تلك العقبات والضرورات فيقول :

"الفن يشيع فينا حاسة الحرية، ويتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، والعصر الذى يحصر الحياة فى نطاق واحد هو أخبث العصور، فعلينا أن نتخطى كل مظهر من مظاهر الجمود"^(١).

وهنا يعطى العقاد قدراً أكبر من الحرية، ويتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، وجعلها أعلى قيم الحياة. فما الحرية هنا سوى القدرة على تخطى الحواجز المادية والنفسية، وكذلك القدرة الذاتية على تكوين النفس، واختيار أسلوب أفضل فى الحياة.

الحرية - إذن - فيما عرضنا من مفاهيم عند الفلاسفة بصفة عامة، و سارتر خاصة. هى سمة إنسانية أو صفة ملازمة للإنسان وللإنسان بالذات فى عمله الفنى، وقد لمنحنا فى ثنايا هذا العرض كله غياب القسر، والجبر. ومن ثم حرية الاختيار والإرادة كمرادف لمفهوم الحرية، ثم الحرية فى المعنى السياسى والاجتماعى ورأينا الحدود التى تحدّها لوجود الآخر فيما ينظم قانون المجتمع. وفرقنا بين أنواع الحريات المختلفة كتقسيم منهجى، ووضح أن حرية الفنان تدور فى هذه التقسيمات المختلفة ولكنها تحوى معها ككل حرية المسؤولية، إذ لا حرية بغير مسؤولية، لأنها بغير ذلك تصبح خاوية لا معنى لها، وعلى ما سبق فإن الحرية فى رأى هى إثبات للشخصية وتقرير لوجودها الإنسانى الفعال، هذا الوجود الذى يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه سلباً وإيجاباً، بل إن حرية الإنسان بشكل عام وحرية الفنان على وجه الخصوص تزداد كلما ازدادت مقاومته للقيود، ومعاناته من الشروط التى يفرضها المجتمع، وبذلك تنمو حريته وتتطور.

(١) عبد الفتاح الريدى "تقلا عن العقاد" فلسفة الجمال - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨ - ص ٧٣.

مفهوم الالتزام :

وهنا سنأتى إلى ثالث المفاهيم فى موضوعنا وهو الالتزام "Commitment" ولعل هذا المفهوم لم ينتشر ويَشع إلا فى الأربعينات عندما نشر (سارتر) كتابه "الوجودية فلسفة إنسانية" ليؤكد فيه على التزام الإنسان بالرغم من حرية إرادته المطلقة، ومن هنا تحوّل هذا المصطلح إلى مصطلح شائع من علم الأخلاق، وعلم الاجتماع، وكذا النقد الأدبى، وارتبط بسلوك الفنان، ومدلول العمل الفنى ذاته، وبديهي أن يختلف مفهوم الالتزام عند (سارتر) عن مفهومه فى الفلسفة الماركسية، بل لعله قد جاءت فى مواجهة المفهوم الماركسى لهذا المصطلح، ورفض (سارتر) بالإيمان بمفهوم "الخير للإنسان" عند الماركسيين، وأضاف أن الالتزام ليس بالضرورة مرتبطاً "بقضية" وإنما هو التزام الإنسان إزاء نفسه، وإزاء حريته فى التفكير والعمل، وإزاء احترامه لنفسه^(١).

ولقد ظلت قضية الالتزام أحد أهم قضايا الدراسات الجمالية والنقدية منذ ذلك التاريخ، وحتى وقتنا هذا، ويعنى أصحاب الدعوى إلى الالتزام أن ينتمى الفنان أو المبدع لأفكار ومبادئ معينة فى إنجاز عمله الفنى، مما يدفعه إلى الالتزام بها واعتناقها، والدفاع عنها، ويصبح الفنان بهذا المعنى صاحب رسالة ولا يسمح لخياله أو حدسه أن يتجاوزها فهو مرتبط بها. والالتزام بهذا المعنى يحمل فى مضمونه قيم رفيعة تحمل على الاعتراف بقيمة الفنون والدور الذى تؤديه فى المجتمعات. وكلمة "الالتزام" فى اللغة العربية مشتقة من ألزم فاللزمه أى اعتنقه، ثم أصبح استعمال الكلمة فى المعانى الفنية، والأدبية بمعنى المشاركة فى قضايا الجماهير والعمل على حل مشكلاتهم، واستخدم اللفظ "الالتزام" بمعنى التعهد والارتباط بهذه القضايا بصفة خاصة^(٢).

"وكلمة الالتزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة "Engagement" وهى فى قصورها شبيهة بالترجمة الانجليزية "Commitment" والكلمة تفهم فى الفلسفة على ثلاثة معان :

- ١ - الالتزام بمعنى الإخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع بعكس الانعزال فى برج عاجي.
- ٢ - الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك، فالملتزم هنا عكس المنفصل أو اللامنتمى.

(١) سامى خشبة - "قاموس مصطلحات فكرية" - المكتبة الأكاديمية - ١٩٩٤ .

(٢) د. محمد عزيز نظمي - "القيم الجمالية" - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٤ - ص ١٥١.

٣ - الالتزام بمعنى الانطلاق الفلسفى أو المذهبى على أساس مبادئ محددة، ومع ذلك فإن (سارتر) يميز بين التزام الذات إزاء نفسها بأنه يعنى التعهد الحر لا مجرد الإنغماس أو التورط*. فهو يعبر بذلك عن الالتزام كما يجب أن يكون^(١).

ولعنا نزيد المعنى السابق توضيحاً وتأكيداً إذا ما عرضنا لمفهوم الكلمة فى "الموسوعة البريطانية"

"إن الالتزام هو سلوك حر يتوافق مع جوانب الإبداع الفنى، وهو ينبع من ضمير الفنان ووجدانه ومثاليته، وهو نوع من الشعور بالمسئولية الأدبية تجاه قضية أو مبدأ أو مشكلة، بحيث ترتبط جميعها ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان"^(٢).

ولقد فهمنا من عرض المفاهيم السابقة أنه من المهم أن يظل الملتزم ملتزماً باختياره الحر دون قيد أو شرط، وهذا الالتزام الحر هو نقطة الانطلاق الواعى من الخضوع الأعمى للغرائز إلى السيطرة عليها واتخاذها أدوات للتحرر.

ولقد كان للأيديولوجيات الحديثة - وتأثيرها المباشر على الفنون والآداب - الفضل فى ظهور مصطلح الالتزام؛ لما تعكسه تلك الأيديولوجيات من متغيرات اجتماعية متلاحقة لهذا العصر الذى نعيشه، لذلك فقد جاءت كلمة "الالتزام" لتعبر عن موقف كل منا تجاه العالم الذى يعيشه، بل ومسئوليته تجاه الآخرين، وعلى الأخص الفنان الذى يلتزم باتخاذ موقف تجاه عصره سواء أكان مثقفاً أو معارضاً. المهم أن يشارك فى الواقع الذى يعيشه، ويعبر عنه بصديق وإحساس، بوصف الفنان يلعب دوراً أساسياً فى مجتمعه، فلا يكتفى بدور المشاهد، أو يردد شعارات زائفة، لذلك نرى أن مصطلح الالتزام أكثر ما يكون وضوحاً فى مجالات الإبداع كالفن والأدب، وهذا ما قصد إليه "ماكس أدريث" عند حديثه عن الالتزام فقال : إنه "يعنى - أى الالتزام - مشاركة الفنان فى شئون عصره ومجتمعه، ولا بد أن تكون هذه المشاركة فعالة، ونابعة من وعى تام. أى أن الأدب الملتزم يجب أن يحمل فى طوياه رؤية الفنان لقضايا عصره، وأن تكون له رسالة وغاية. فالمبدع لا يعيش معزولاً عن المجتمع، أو لا ينبغي أن يعيش فى برج عاجى، بل إن ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه

* التورط : يقصد بتعبير التورط "Involvement" الانساق اللا إرادى أو الذوبان فى حركة المجتمع دون وعى، على عكس الالتزام الحق الذى هو إعراف واع بالتورط.

(١) إسماعيل المهدي - انظر مجلة الفكر المعاصر - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - العدد الخامس والعشرون - مارس ١٩٦٧ - ص ٩٦.

(٢) Encyclobidia, Britanica, London, 1966, V.1, P.158.

وبين مجتمعه^(١).

وأرى أن تلك العلاقة القائمة بين الفنان ومجتمعه لا تحد من حريته في التعبير عما يرى، وقدرته على الأداء الفنى السليم، لأن حرية الفنان بداية يجب أن تكون مكفولة له من قبل المجتمع ليستطيع أن يعبر وبصدق عنه، فإذا ما آمن الفنان بقيم هذا المجتمع وملكت عليه إرادته - ويستوى في ذلك أن تكون تلك القيمة قد اهتدى إليها الفنان من تلقاء ذاته أو أن تكون قد دُفِعَ بها من قبل المجتمع إلى نفس الفنان - فإن ما يصدر عن نفس الفنان من إبداعات فنية أو سلوكيات شخصية تصبح نابعة من تلك القيمة، ولا يمكن أن نسميها إلزاماً، بل هو التزام يحقق حرية الفنان.

ولعلنا في تعريف مفهوم "الإلزام" نزيد معنى "الالتزام" وضوحاً.

(١) ماكس إبيريث - أدب الالتزام - مرجع سابق - ص ١٩٠.

الإلزام "Obligation" :

لابد من التفريق بين مفهوم الالتزام بمعناه السابق الشرح - وبين مفهوم الإلزام وما يعنيه من ضغط وقسر، ويكون فيه الفنان موجهاً بحيث يلحصر إنتاجه الفنى لصالح طبقة معينة، أو مبدأ معين، بل ويتناول موضوعات معينة، كما حدث فى الكثير من البلدان الاشتراكية، فالإلزام هو نقيض الحرية، "وهو نوع من التكليف بأداء عمل أو اعتناق فكر ما بصرف النظر عما إذا كان هذا الفكر أو العمل متلائماً مع الشخص المكلف به، وتركيبته النفسية والذهنية والروحية، وعلى هذا يترتب أن يكون الإلزام - خاصة فى الإبداع - نوع من الطمس والقهر والإلغاء "Obliterate" وكلها معان ضد الحرية، تصبغ الأعمال بالتكلف، وعدم السماح بممارسة غيره، بل ويتعدى ذلك فى مجال الإبداع الفنى إلى اتباع نوع من الأدوات والتقاليد الفنية المحدودة دون الخروج عنها مع أى ظرف من الظروف"^(١).

وعلى ما سبق فإن كان هناك إيمان مبدأ أو فكرة أو أسلوب فيجب أن يلعب أولاً وأخيراً من داخل الفنان فلا يفرض عليه فرضاً، وإلا جاء عمله الفنى مفتقداً لعنصر الصدق فى التعبير والأداء فيصبح أثراً مصنوعاً لا حياة فيه.

ويرى (بندتو كروتشى) Benedettocroce "أن الفن إذا انقلب إلى مواعظ أخلاقية أو وطنية فلا يخرج عن كونه درساً فى الأخلاق أو الوطنية، وفى هذه الحالة لا يصبح فناً"^(٢).

ومن هنا فإن مفهوم الإلزام يأتى على عكس مفهوم الالتزام من حيث أن الثانى يعبر عن قدرة الإنسان "الفنان" على الاختيار الحر دون قسر أو إلزام بمواقف معينة.

الالتزام الجمالى :

الالتزام بشكل عام له جوانب عديدة يمارسها الفنان فى حياته : كالاتزام الذات، والمجتمع، والعقائد، والأفكار وغيرها.

إلا أن هناك جانباً هاماً من جوانب الالتزام لم أتطرق إليه، وهو جانب الالتزام بالقيم الجمالية - من قبل الفنان - وهى قيم عامة تنطبق على كل ما هو له كيان مادى بغض النظر عن الأسلوب أو المدرسة التى ينتمى إليها هذا الكيان، أو دوره ووظيفته فى الحياة، والقيم الجمالية أحد الجوانب الهامة فى العملية الإبداعية من حيث إنها القدرة

(١) انظر : د. أحمد عبد العزيز "رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه بعنوان الإبداع فى فن النحت الحديث بين الحرية والالتزام، مرجع سابق، ص ١١.

(٢) د. محمود البسيونى - الفن فى تربية الوجدان - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨١ - ص ١٩٦.

على إعطاء الأشياء المادية أشكالاً تتفق وما تحمله تلك الأشياء من مضامين وأفكار، وكذلك لما يتحدد على أثرها مدى القدرة الإبداعية عند الفنان.

ويقول "روب جريبه" :

"التزام الكاتب هو وعيه التام بمشاكل لغته، وإيمانه بأهميتها القصوى وإصراره على حلها من داخل اللغة ذاتها"^(١).

كذلك نرى أن التزام الفنان التشكيلي بحل مشاكل لغته التشكيلية هو أحد أهم جوانب الثراء الفنى لدى الفنان.

وفى مجال تقييمنا لمعنى الالتزام المدرسى أو الالتزام بالقيم الجمالية، نجد أنه التزام أصيل من حيث انتماء الفنان إلى مدرسة فنية معينة أو أسلوب معين "Styl" يستطيع من خلاله أن يعبر عما بداخله، دون أن يتعارض هذا مع الالتزام الأعم بقيم المجتمع. وعندما يتطابق هذا الالتزام الخاص، والعام، فإن العمل الفنى يخرج بصورة معبرة عما بداخل الفنان من صدق فى الأداء والتعبير، وموقف الفنان الصادق من الطبيعة موقفاً إيجابياً فهو لا يحاكيها وإنما هو حر يأخذ عنها ما يناسبه بأسلوبه الخاص ملتزماً بقيمه الجمالية، والحرفة الفنية، وهو هنا التزام نوع من التكنيك أو الأسلوب المدرسى، وينطبق هذا أكثر على الفنان فى العصر الحديث إذ لم يعد ملتزماً بموضوعات أو مفاهيم سياسية معينة، بل تخطى هذا إلى مفهوم الفنان الخاص باهتمامه بمشاكل عمله الفنى، وكيفية التعبير عن جماليات الشكل حسب رؤية الفنان الخاصة.

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : هل هناك نقاط اختلاف بين الالتزام الخاص المتمثل فى الانتماء المدرسى والقيم الجمالية وبين الالتزام العام بقضايا المجتمع ١١٢ أم أن هناك هناك نقاط التقاء ١١٢

وللإجابة عن هذا التساؤل أقول أنه إذا كان الفنان الصادق دائماً ما يشعر بأنه صادر عن أصالة فى إنتاجه الفنى رغم التزامه الأخلاقى والديلى والاجتماعى فإنه لا يشعر بما يقيد حريته أثناء إنتاجه لعمله الفنى فى نطاق هذا الالتزام الجمالى "أو المدرسى". والالتزام بقضية معينة كأن تكون سياسية أو ديلية أو أخلاقية هى محور الالتزام العام، والالتزام الجمالى لا يقل أهمية عن الالتزام العام، لأنه يستمد - أى الفنان - قيمه الجمالية الخالصة من مدرسة ما أو تيار أو نزعة معينة يلتزم بها الفنان التزاماً ذاتياً، وينتج أعماله فى إطارها العام ومفاهيمها الخاصة.

ونميز هنا بين القيم الجمالية، والقيم الأخرى المجردة وهو أن القيمة الجمالية

(١) ماكس أدريث - أدب الالتزام - مرجع سابق، ص ١١.

تحوى قيمتها فى ذاتها، بينما القيم الأخرى لا تعدو عن كونها وسائل لتحقيق غايات أخرى. وبهذا نكون قد قيّمنا العمل الفنى دون خروجه عن مجاله النوعى الإستطائى. "على أنه يمكن التوفيق فى قضية الالتزام بين مجمل ما يلتزم به الفنان من آراء، واتجاهات وأيديولوجيات، وبين التلقائية أو الذاتية فى التعبير الفنى، ذلك أن الفنان إذا ما وقر فى نفسه الالتزام وأصبح مرتبطاً بأعماق ذاته فإنه فى هذه الحالة يكون ملتزماً ذاتياً، أى أن ما يصدر عنه من آثار فنية، إنما يكون نتيجة للالتزام والتلقائية الذاتية معاً"^(١).

والممارسة الفنية فى الأصل تستند إلى القيم الجمالية كأساس فى العملية الإبداعية، ولا يمنع هذا من ارتباطها بغيرها من العناصر كعنصر الالتزام الدينى والأخلاقي مثلاً. حيث يصبح الفن فى خدمة تلك الأغراض فى بعض جوانبه، وقد يتعاش الفن تلقائياً، وفى حرية تامة مع تلك القيم الغير جمالية فيأتى عمله الفنى متطابقاً بين القيم الجمالية، والقيم النفعية، فيصبح التزام الفنان ذاتياً ومواكباً لأفكار عصره، بل ومعبراً عنها أفضل تعبير ولنا فى هذا أمثلة كثيرة، فنرى الفنان المصرى القديم، وقد واءم بين الالتزام بقيمة الجمالية، وبين الالتزام بقيم العقيدة والأخلاق الساندين، كذلك كان الفنان المسلم، والأمثلة كثيرة، ولقد تعددت أساليب التعبير بتعدد المدارس وتعدد الصور بفسر لنا تلك العلاقة القائمة بين الالتزام الذاتى تجاه القيم الجمالية من ناحية والتزامه تجاه قيم مجتمعه من ناحية أخرى.

"والالتزام يعنى الإيمان بقيم ومبادئ، وهو مسألة داخلية تتبع من إدراك الفنان، وعقيدته، ونموه الذاتى، وهذه القيم يمسها الفنان حينما يمارس الفن ويجد نفسه بتلقائية مدفوعاً إليها ومغموراً بها"^(٢).

ومن العرض السابق اتضح أنه ليس ثمة تعارض بين الالتزام الخاص بالقيم الجمالية والالتزام العام المتمثل فى القضايا المختلفة فى المجتمع.

(١) محمد عزيز نظمى - القيم الجمالية - مرجع سابق - ص ١١.

(٢) د. محمود البسيونى - الفن فى تربية الوجدان - مرجع سابق - ص ١٩٧.

الخلاصة:

عرض الباحث فيما سبق للمفاهيم الثلاثة الأساسية التي يدور حولها البحث من الناحية النظرية، أعنى الفن، والفنان والحرية، ثم الالتزام، وبالرغم من الجدل الكبير الذى أقيم حول تلك المفاهيم إلا أنه ليس ثمة تعارض بينهما، فالسلوك الحر لا بد وأن ينطوى على قدر من الالتزام. والقول بأن الفنان حر حرية مطلقة ينطوى على قدر كبير من التناقض حيث أن حرية الفنان تسعى دائماً إلى أن تتحقق على أرض الواقع، ولن يتاح لها هذا إلا من خلال الواقع نفسه الذى يتمثل فى مجموعة العوائق، والضروريات التى يلتزم تجاهها الفنان ويحاول تحقيق نفسه من خلالها، وهو بذلك لا يقف من الحياة موقف المشاهد بل المشارك. ومن هنا فإن الفنان يجد نفسه فى موقف الحر الملتزم معاً وفى آن واحد، واختيار الحرية سبيل للحياة هو عين الالتزام، بل هو على الأقل التزام تجاه هذه الحرية، أو فلنقل أن الالتزام هو جوهر الحرية، إذن فالأصل فى إيماننا المطلق بالحرية هو شعورنا الأخلاقى بتحمل مسئولية أفعالنا، والفنان الحقيقى فى الكثير من الأحيان مطبوع بمشاكل مجتمعه ملتزم بها، ولا يمكن أن يفرض العزلة على نفسه، أو بالأحرى لا نفرضها نحن عليه، فهو عضو عامل وهام فى المجتمع يأخذ منه ويعبر عنه ويشاركه أحداثه، حتى أن "سارتر" اعتبر إمساك الفنان عن أن يدلى برأيه نوعاً من الالتزام لأنه ينطوى بالتالى على تسليمه بالأمر الواقع، وموافقته له، وهو هنا التزام سلبي.

إذن فالحرية ليست شيئاً مجرداً ومطلقاً، بل ترتبط بحقيقة واقعة لأنها بغير ذلك لن تخرج عن كونها فوضى تهدم أكثر مما تبني، ولذلك جاءت نداءات الكثير من الفلاسفة - ومنهم هيجل - بأن ليس ثمة تعارض بين الحرية والالتزام، ولا يجب الفصل بينهما.

"إن الفهم الواعى والحقيقى للحرية يجب أن يتضمن التزاماً من نوع ما، وعلى حد قول هيجل .. حينما تكون الحرية غير مرتبطة، والالتزام بلا حرية، ... تصبح الأمور مجرد أشياء مجردة.. "تركيبية" فكرية لا تمت للواقع والحقيقة..". إذن فالحرية نسبية ومرتبطة ومشروطة بالالتزام، ومع إحساس المرء بالوعى بحريته يشعر إلى حد ما بالالتزام على الأقل تجاه حريته هذه، حرصاً عليها، وإيقاءً على تأكيد وجودها مع ما يحيطها من ظروف وملابسات"^١.

والتقريب بين أطراف المفاهيم الثلاثة : الفن والفنان - والحرية - والالتزام -

{١} هيجل، نقلاً عن : حسن سليمان - حرية الفنان - مرجع سابق - ص ١٥٤

لا يخلو من حقيقة ثابتة لأن الحرية لا تربو عن كونها التزام باطنى يبع من داخل الفنان فهو ملتزم التزاماً ضمناً، وحقيقياً وأصيلاً من خلال عملية الإبداع الفنى.

وتشكل المفاهيم الثلاثة - السابق الإشارة إليها - البعد النظرى لدراسة ثم نجد البعد التطبيقى من جانب تناول الباحث فن النحت المصرى القديم من خلال هذه الزوايا الثلاثة، وإذن فلنجد ما خلصنا إليه من عرض لهذه المفاهيم، وقد وجدنا مفاهيم الحرية فى تقسيماتها المنهجية المختلفة، وأكدنا على إيماننا بمفهوم الحرية الإنسانية لا الجبرية. ثم عرضنا لمفاهيم الالتزام وأوضحنا الفرق بين الالتزام والالتزام، وإن كان الالتزام قد عنى فى مجمله نوعاً من الإكراه الخارجى من المجتمع أو السلطة القائمة للفنان أو الفرد للاتجاه نحو فكرة أو مذهب أو سلوك معين، دون ضرورة من وجود إيمان عند الفرد الفنان بهذا الاتجاه الملزم له، إلا أنه ليس من الضرورى من وجهة نظر الباحث أن يكون ثمة تعارض بين الإلزام الخارجى والتزام الفنان إذا ما جاء هذا الإلزام متفقاً مع رؤية الفنان نفسه وقناعته، فقد لا يشعر الفنان نفسه بوقع هذا الإلزام عليه من حيث هو قيد على حرية الفنان بصفة عامة، بل إنه فى هذه الحالة لا يصبح إلزاماً.

الحرية - إذن - خاصية إنسانية، بل هى مقوم الوجود الإنسانى ذاته كما ذكر عند سارتر، وهو ما أذهب إليه معه، وهى أوضح ما تكون عند الفنان فى ممارسته لإبداعه الفنى.

وأما الالتزام بالمعنى الذى عرض له الباحث فسوف نجد أن الفنان ملتزم بوصفه حراً إذا فهمنا أن الالتزام هو تعبير عن المسئولية، والفنان يعبر عن اختياره كما يعبر عن قناعته الجمالية والفكرية أو قل رؤيته فى شتى القضايا التى يطرحها من خلال إبداعه الفنى ذاته، وإذن فإلزاماً أمام إنسان خاصيته الأساسية ومقوم وجوده الحرية، وفن وفنان له هذه الحرية فى أوضح صورها، والتزام يأتى نتيجة ضرورية للحرية والتى تعنى الاختيار والرؤية الخاصة المعبّر عنها فى سياق عمل المبدع.

الفصل الثاني

العوامل التي دفعت بالفنان المصري
القديم إلى الالتزام

مقدمة:

ليس هناك فن من فراغ أو فى فراغ، بل هناك دائماً فنان يبدع، وجمهور يتلقى هذا الابداع، أى أن هناك دائماً طرفين للمعادلة الفنية، هما العمل الفنى، والجمهور، أو الفنان، والمجتمع، وكلا الطرفين يؤثران فى بعضهما البعض. والإنتاج الفنى فى عصر ما، هو إفرازات مكثفة لهذا المجتمع فى تلك الفترة، فالفنان دائماً مرآة عصره، بل استطعنا من خلال التراث الفنى للحضارات المختلفة التعرف على الكثير من عادات، وتقاليده، وأفكار وشعوب تلك الحضارات، بل أكثر من هذا تعرفنا على الكثير من السمات الشخصية لأفراد الشعوب التى أفرزت تلك الحضارات، فالفن من أهم صور الحياة على الأرض، فبه عرف الإنسان التقدم عندما بدأ يشكل أول أداة؛ لتعينه على الحياة فى الغابة، وبه شكل الإنسان أسلحته الأولى التى استخدمها فى الصيد، وبه ازدادت صلته بواقعه الاجتماعى عندما بنى وشيد عمارته، كذلك تعمقت صلته بفكرة البعث والخلود، فكانت الوسيلة التى استعان بها للتغلب على الفناء الذى لابد لاحقه، وأيضاً ارتبط الفن بالدين ارتباطاً وثيقاً بإنشاء المعابد والكنائس والمساجد.

وشكل الفن - كأحد النشاطات الهامة فى المجتمع - على مدار التاريخ حلقات متغيرة متواصلة وحَدَّدَت ملامحه أكثر فأكثر كلما خطا الإنسان خطوة نحو التقدم فصار لكل حضارة سمات، وخصائص تختص بها فنون أهلها، واختلفت تلك السمات والخصائص باختلاف أفكار، وطبيعة، وديانة تلك الشعوب، وما تحمله من آمال وآلام تجاه الحياة الدنيا والآخرة معاً. وظل الفنان على مدار التاريخ الإنسانى كله يمثل أهم ظواهر هذا التاريخ، بل إن الفنون هى سجل الأمم، والشعوب، ولا مفر من أن العلاقة قائمة بين الفنان ومجتمعه، لذا أصبح لزاماً علينا دراسة تلك العلاقة التى نشأت بين الفنان كفرد يعيش فى مجتمع من جهة، والعمل الفنى كنتاج طبيعى لتلك العلاقة من جهة أخرى، ومدى المؤثرات التى تقع على الفنان من هذا المجتمع، ومدى استجابته، أو رفضه لها:

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو :

ما مدى ارتباط الفنان المصرى القديم بقضايا مجتمعه، وعصره والتزامه بها ؟

وما أثر تلك القضايا وهذا الالتزام على انتاجه الفنى ؟

وللإجابة عن هذا التساؤل يجب أن أدرس الظروف الاجتماعية، وما تحمله من أفكار، ومعتقدات سواء أكانت سياسية أو عقائدية، وكذلك دراسة العلاقة الطبقية، وما تحمله من تناقضات، وأفكار ناتجة عن تفاعلاتها، ولا يمكن لنا تحليل، ودراسة العمل الفنى خارج نطاقه الاجتماعى، ولعل هذا ما دفع "آرنست فيشر" فى كتابه ضرورة الفن إلى القول : "ولكننا إذا لم نطبق علم الاجتماع على الفنون، وإذا لم نبحث الأسباب

الاجتماعية الكامنة وراء موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهى متغيرة باستمرار، فسنجد أنفسنا بعيدين تماماً عن الواقع. ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا، ومهما يبلغ من قدرة صاحبه على رؤية التفاصيل، والمشكلات الخاصة، فإن ذلك التحليل لن يستقيم على قدميه ما لم يعترف بأن المضمون - أى العنصر الاجتماعى فى نهاية الأمر - هو العامل الحاسم فى الفن، وهو الذى يحدد الأسلوب^(١).

ومن هنا يتضح لنا أهمية دراسة العلاقة التى تربط الفنان المصرى القديم بمجتمعه ومدى التزامه بقضايا هذا المجتمع، على اعتبار أن الفن ارتبط منذ قديم الأزل بأقدس عقائد الإنسان، وأسمى أفكاره وأرفع قيمه، فالفن هو همزة الوصل بين الناس فى المجتمع، وهو وثيق الصلة بحياة الجماعة سواء من ناحية الإبداع أو القواعد الفنية أو حتى فى التقدير الجمالى.

والطابع العام أو الأساليب المختلفة التى أفرزتها الحضارات القديمة كانت نتاجاً طبيعياً لهذا الحوار المنسجم بين الفنان، ومجتمعه من جهة وإبداعاته الفنية من جهة أخرى، فالفنان ملتزم بفكر مجتمعه سواء أكان فكراً عقائدياً "أو دنيوياً"، وهو ما يميز تلك الحضارات القديمة بشكل عام، والحضارة المصرية القديمة بوجه خاص، حيث ارتبط العمل الفنى بمفهوم العقيدة والذى أوجد شكلاً معيناً يتفق ومفهوم هذه العقيدة.

"فإذا ما نظرنا إلى الطابع العام أو الأسلوب فى الفنون القديمة، فسوف نجدها وقد انتظمت تحت ما يسمى "الطراز Style" فمثلاً الفنون المصرية القديمة نجدها وقد اتجهت جميعاً نحو السعى؛ لتأكيد فكرة عقائدية مثالية محددة "الحياة الأخرى والخلود" فهى نتجت عن عقيدة ذات شكل وطقوس معينة، فالكل منتظم فى مكانه، متجه نحو البؤرة، ملامح سكوبية الطابع نحو عمق الجواهر ورسوم الأداء"^(٢).

والعملية الإبداعية عند المصريين القدماء لم تكن منفصلة عن عملية الخلق التى أوجدت عالمهم الخاص، وحفظتهم على الدوام - على حد قول سيريل ألريد - والذى يشير - أيضاً - إلى :

"أن مفهوم الفن كما هو الآن، لم يكن معروفاً فى مصر القديمة، رغم الدور الحيوى الذى قام به الفنانين فى إيجاد وتطوير الأشكال المادية لتلك الحضارة..."

(١) أرنست فيشر "ضرورة الفن" - ترجمة : أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦ - ص ٢٠٠ .

(٢) د. أحمد عبد العزيز - مرجع سبق ذكره ، ص ٨

- ٢٦ -

ويضيف "أنه إذا كان هناك وعى لدى المصريين القدماء بالفن فإنه لا يخرج عن إدراكهم للتجربة الدينية"^(١).

وتأكيداً لما سبق تقديمه فسوف يعرض الباحث للأسباب التى أدت إلى التزام الفنان المصرى القديم بأنماطه الفنية المعروفة، وكذلك أساليب معالجته الفنية.

(١) سيريل ألدريد - الفن المصرى القديم - ترجمة د. أحمد زهير - مراجعة د. محمود ماهر طه - مطابع هيئة الآثار المصرية - القاهرة - ١٩٩٠ - ص ١١.

(١) العقيدة وأثرها على التزام الفنان المصرى القديم

العلاقة بين الفن والعقيدة علاقة قديمة وأزلية، ويكفى أن نلقى بنظرة عابرة على تاريخ الإنسانية - والتاريخ المصرى القديم على وجه الخصوص - لى نتأكد من تلك العلاقة ومدى صدقها. فهما بالتأكد مرتبطان ارتباطاً لا ينفصم - حتى أننا لنكاد نشك فى أنه ليس هناك فن عظيم دون ارتباط وثيق بالعقيدة، ويخرج من هذا التعميم بالطبع بعض - وليس كل - الأعمال الفنية التى أنتجت بعصر النهضة وثورة الفن التى تلتها.

ولقد ظل العنصر العقائدى يعمل عمله فى فن الإنسان البدائى كما فى الفن المصرى القديم، وإنه لمن الصعوبة بمكان الفصل بين الفن، والعقيدة، بل إن ابتكارات أحدهما تعتمد على تعاليم الأخرى، وعلاقة التغير، والتطور بينهما قائمة لا محالة، ففن الإنسان البدائى جاء على قدر وعيه بتجربته الدينية - أو العكس إن جاز لنا التعبير - وكذلك كان الفن المصرى القديم منذ أسراته الأولى.

"ولا شك فى أن العقيدة هى القوة المسيطرة على مشاعر المصريين، وغيرهم من شعوب العالم القديم، فكان الفرد فى بادئ الأمر يتضرع لربه؛ ليدراً عن نفسه السوء؛ ويجزيه الخير، ولكنه فى الوقت ذاته يريد أن يحتال على قضاء حوائجه المستعصية عليه فنجد أن الإنسان قد اعترف بأنه فى كل الأزمان محوط بقوى خفية خارجة عن نطاق فهمه، ولم يكن فى استطاعته أن يقاومها بما فى متناوله من وسائل، وقد حاول أن يستميل هذه القوى بالتضرع تارة، وبالفن تارة أخرى، والواقع أن الدين والسحر هما وليداً هذا المجهود الإنسانى المزدوج"^(١).

فلقد جاء دور الكهنة ليشابه دور الفنانين المبدعين، وإن صح القول فإن ما عرف بالديانة المصرية القديمة هو من إبداع الخيال وإلهام العقل لدى السحرة، والكهنة، مثلما كان الفن من إبداع الفنانين فلا غرابة إن وجد الكاهن الفنان، أو الفنان الكاهن، ولا غرو فى أن نجد هذا الارتباط الشديد بين الفن، والعقيدة فى الحضارة المصرية القديمة وإلا بماذا نفسّر هذا الاختلاف فى القيم الجمالية "التشكيلية" بين فن الإنسان البدائى فى عصوره المختلفة، والمتأخرة، وفن الإنسان المتحضر فى عصر الأسرات الأولى ١١؟ أليس اختلاف قيم عقائدهما هو أحد أهم أسباب هذا الاختلاف ١١؟ هذا إذا أخذنا فى الاعتبار أنه لم يطرأ تغيرات اجتماعية وثقافية كبيرة فى تلك الفترة. بل أكثر من هذا وجود فن رسمى يحمل من سمات القوة، وخصائص الثبل بما يتفق وفكرة البعث، والخلود (شكل ١) وفن غير رسمى يحمل من سمات الضعف، والزوال

(١) سيريل الدريد - الفن المصرى القديم - مرجع سابق - ص ١٥.



شكل (١١)

تمثال من حجر الديوريت للملك "خنفوع"

(الجيزة - الأسرة الرابعة - المتحف المصري)

ما يتفق والغرض الذى شكلت من أجله (شكل ٢) حتى فى استخدام الخامات التى نفذوا منها أعمالهم، وهذا ما سوف أتناوله بالدراسة والتحليل فيما بعد.

وهنا أذكر أن حيوية الفن المصرى القديم مرتبطة ارتباطاً وثيق الصلة بشكل ما من أشكال العقيدة فى عصوره المختلفة، وليس غريباً أن يتأثر الفنان بالفكر الدينى فيصبح إنتاجه ذا صبغة رمزية فيمثل المعبد صورة مصغرة للكون من حوله. ويقول (سيريل الدريد): "فلقد أدرك المصرى تماماً أن الدنيا من حوله صندوقية البناء، يقطعها محوران نظيران رئيسيان متعامدان. الأول هو المجرى العام للنيل من الجنوب إلى الشمال، أما الثانى فهو خط عبور الشمس من الشرق إلى الغرب فى صفحة السماء، وكانت السطوح المتلامسة فى هذا المحيط تحدد ككيانات مستقلة بحيث تظهر فى أى معبد مصرى مكتمل... لذلك نجد المعابد المصرية مكعبة الشكل تماماً كأنها نموذج للدنيا يوم خلقت"^(١).

كذلك يمثل التمثال رمزاً من رموز الخلود، مما جعلهم يسرفون فى نحت تلك التماثيل فى مقابرهم، ومعابدهم لتقمصها أرواحهم الخالدة عندما تهبط من عالمها السماوى، كما نقشوا كل ما يتصل بالحياة الدنيا والآخرة فى مناظر على جدران تلك المقابر، أملاً فى أن تستفيد بها أرواحهم فى عالمها غير المنظور (شكل ٢). "ودفعت عقائد الديانة المصرية فنون أهلها دفعا حثيثاً متصلاً، وكانت أودنحها أثراً فى هذا الدفع عقيدة البعث والخلود، فقد اندفع المصريون تحت تأثيرها إلى الاهتمام البالغ بعمارة مقابرهم باعتبارها من بيوت الأبدية، واستمروا يطورون معابد الشعائر الأخرى ومقاصيرها، ويتفننون فى تشكيل أجزائها وتزيين تفاصيلها بآدابها وسيلة من وسائل تحقيق الخلود"^(٢).

ويتضح لنا أن الفن المصرى القديم أكثر ارتباطاً بالنظم الدينية، وعلى الرغم من أن النظم الدينية، والأخلاقية، والسياسية عناصر غير جمالية فى العمل الفنى، إلا أنه لها تأثيرها الفعال عليه، ذلك لأن منجزات الفن دون شك تخضع لظروف المجتمع وعاداته وتقاليده. وهذا يفسر لنا ارتباط الفن بالعقيدة، والأخلاق، والسياسة كقيم غير جمالية. إلا أن هذا الارتباط يحدث تغييراً أساسياً فى العناصر الإيسنطيقية للصور الجمالية، وكذلك فى حرية الإبداع الفنى، وبصفة عامة فى أساليب التعبير وصوره

(١) سيريل الدريد - المرجع السابق - ص ١٥.

(٢) نخبة من العلماء - تاريخ الحضارة المصرية - المجلد الأول "العصر الفرعونى" - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - بدون تاريخ - ص ٢٨٣.



شكل (٢)

تمثال لأحد أتباع من الخشب الملون
(الدولة القديمة - أواخر الأسرة السادسة)



شكل (٢)

رخت سارر يمثل مجموعة من الأنشطة اليومية . حدر جيري ملون
(الدولة القديمة . الأسرة ٥ . سقارة)

المختلفة، وبارتباط الفن بهذه القيم تعددت وظائفه واتضحت لنا الصورة الحقيقية للالتزام.

ونخلص مما سبق أن القيم الجمالية في العمل الفني تتدخل فيها عناصر غير جمالية - كما سبق أن أوضحنا - تعبر عن التزام الفنان تجاهها كما يظهر لنا أن هناك تطابق بين القيمة الجمالية وغيرها من القيم بقدر إيمان الفنان والتزامه بها، وصدورها عن طوعية، لا عن قسر وإلزام.

كما يرى د. محمد على أبو ريان أن "لهذه النظم الدينية - كعامل غير جمالي - تأثيرها الفعال في حياة الجماعة، وفي النشاط الفني بوجه خاص،.. ولا شك أن دراسة النظم الاجتماعية للشعوب البدائية تطلعننا على مدى تغلغل الدين في حياة الجماعة، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحاً في مختلف العصور، فقد كان إلهام الفنان المصري القديم من مبادئ الدين المصري القديم، وقد تأثرت فنون العمارة، والنحت، والرسم، والموسيقى بالنظام الديني عند قدماء المصريين"^(١).

ومما هو جدير بالذكر أن للعقيدة والالتزام بمبادئها أثره الواضح على الفنان المصري القديم، وما ينتج بالنتيجة بالتالي من أعمال فنية، فعلى سبيل المثال نجد في (شكل ٤) هذا الأثر واضحاً حيث نرى تمثال الملك يحمل مائدة القرابين بين يديه، ويقدمها للآلهة وهو تقليد ديني معروف في مصر القديمة، كذلك نلاحظ هذه النظرة الصوفية والوقفة الخاشعة الثابتة، وكأنه يتهدد بالصلاة أمام الإله، كما نلاحظ أن الأقدام مضمومة فهو في حالة من الثبات على عكس ما اعتدنا رؤيته في التمثال المصري القديم حيث القدم اليسرى تتقدم إلى الأمام فهو في حالة سعي دائم، إضافة إلى أن نظرة التمثال غالباً ما تكون إلى أعلى قليلاً من تلك النظرة، وهنا نرى أن الموضوع الديني الذي اختاره الفنان قد أثر على التمثال فأضفى على ملامحه جو من الهدوء والسكينة ورقة في الملامح.

كذلك نرى في (شكل ٥) أن الفنان قد تأثر بفكرة الخلود من حيث الكتلة التي تشبه إلى حد بعيد الشكل المكعب حيث نرى قدرتها على مقاومة العوامل الجوية، والبيئية المختلفة، فالسطوح مشدودة عريضة دون اللجوء إلى التفاصيل الدقيقة، أو الخروج بأجزاء الجسم عن الكتلة العامة للتمثال، مما يعطيها تلك القدرة على المقاومة.

(١) د. محمد على أبو ريان "فلسفة الجمال" - مطابع دار المعارف الجامعية - الاسكندرية - ١٩٨٨ ص ٢٠٩، ٢١٠.



شكل (٤)

تمثال للملك "أحماسون" وهو يقدم القرابين . حجر خبثي مائون
(الأسره ١٨ . الدوله القديمه . المتحف المصري)



شكل (٥)

السمال المكعب، ويعتبر أحد الأرمات الأصلية لتمثال الكتلة المقرقة
من الجرانيت (الأسرة ١٢)

(٢) الواقع الاجتماعى وأثره على الفنان المصرى القديم

"إن الواقع - الذى ينتظم ما هو مادى موضوعى، وما هو وجود إنسانى - ليس ثابتاً جامداً بل هو فى تغير دائم، ويحدد "صورة" الواقع فى كل مراحل تطوره. خبرة الإنسان فى سيطرته على الطبيعة، وعلاقاته فى المجتمع. وما دام الفن يعكس علاقة نوعية بين الإنسان وعالمه الطبيعى والاجتماعى - بين الإنسان وواقعه بالمعنى الشامل السابق - فإن "نموذج الواقع فى الفن متطور بتطور هذا الواقع نفسه. ومعنى هذا أن الفن انعكاس لواقع محدد"^(١).

ولأن الفن شكل من أشكال الوعى الاجتماعى، وصورة من صور الثقافة، لذا فإن التطور التاريخى للفنون محكوم عادة بالتطور التاريخى للمجتمعات، ونحن هنا لا نقرهم بشكل آلى، لما للفن من استقلال نسبى وطبيعة نوعية خاصة، تتضمن تطوره وفق قوانينه الجمالية المميزة فى ظل القوانين العامة للتطور الاجتماعى، وبهذا يظل الفن يعكس واقعه الاجتماعى الذى ينمو فيه، ويعبر عنه، وهذا التعبير يتضمن "النسبى" المتعلق بالمناسبات التاريخية بل والدلالات الاجتماعية المحلية، وهو ما يتضمن فن المناسبة - كما يطلق عليه - وهو منقضى بانقضاء المناسبة، أما الفن الخالد فيتضمن ما هو ثابت والذى يتعلق بالدلالات الإنسانية العامة.

وإذا كان الفن يبدأ عندما يحاول الإنسان استثارة فكرة، أو شعور معين عاناه من قبل فى ظل تأثير واقعه الاجتماعى الذى يحيط به، فإن الفنان يحاول التعبير عن تلك الفكرة أو ذلك الشعور من خلال صور معينة تتشكل وفقاً لمستوى التطور الذهنى لدى هذا الإنسان، وأيضاً المادة المستخدمة كوسيلة للتعبير سواء كانت لوحة أو تمثال.

ولا شك فى أن الأشكال، والصور الفنية فى مجتمع ما من المجتمعات هى صياغة الحقائق ذلك الوجود الاجتماعى فى مرحلة ما من مراحل تطوره. وعلى هذا فإن أى نظام اجتماعى يعكس من خلال العمل الفنى رؤاه، ومواقفه، وعلاقاته، ولابد للعمل الفنى أن يعبر عن موقفه تجاه هذا الوجود، والذى يحدد هذا الموقف بل ويفسره هو الواقع الطبقي فى هذا النظام لما له من قدرة على توجيهها.

(٣) الطبقيّة وأثرها على الفن المصرى القديم

لا يخفى على أحد ما للطبقيّة - وخصوصاً المسيطرة منها - من قدرة على توجيه الفنون للتعبير عن غاياتها، ورؤاها، ومواقفها، كذلك نحو تبرير مصالحها، وحمايتها، وبذلك تصبح الطبقات - بما تحويه من معارف، وثقافات ورؤى - هى أحد

(١) عبد المنعم تليمة - مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة للنشر - القاهرة ١٩٩٠ - ص ٨٩.

الأسس الهامة لتطور الفن فى مجتمع ما من المجتمعات، والذى يستند بالضرورة إلى ثقافتين، وهما : ثقافة الطبقة المسيطرة، وثقافة الطبقة المسيطر عليها "المقهورة". وهنا لا نستطيع أن نقرر أن كلتا الثقافتين تعكس ثقافتها عكساً آلياً، بل لابد لها من أن تشارك فى صياغة ثقافة شعبها بأكمله، وهذا لا يتناقض إطلاقاً مع أن كل صورة من صور الفن تتمتع بقدر من الاستقلال النسبى، وأيضاً بقوانين تطور جمالية تتبع من طبيعة الفن النوعية، وهذا ما يؤكد خصوصية الفن على أى ظاهرة اجتماعية أخرى أو نشاط إنسانى آخر.

وهنا يذكر عبد المنعم تليمة أيضاً "أن قانون تطور الفن لا يبتعد عن قوانين تطور الوجود الاجتماعى عامة لأن الوجود الاجتماعى هو الأصل المفسر لكل نشاط ولكل علاقة. كما أنه لا يبتعد عن قوانين التطور الثقافى خاصة، لأن الفن صورة من صور الوعى الاجتماعى، وظاهرة من ظواهر الثقافة، لكنه - أى قانون تطور الفن - لا يتطابق وتلك القوانين تطابقاً كاملاً على الرغم من عمله وفق حقائقها العامة"^(١).

وهنا أود أن أشير إلى أن الفن بذلك يعكس بشكل عام حركة الواقع المتغير أبداً، لذا لابد من أن يكون نموذج هذا الواقع فى الفن متغير أيضاً وهو ما يطلق عليه التطور فى الفن، فالتطور يقصد به التغيير، أما التقدم فيقصد به التغيير إلى الأفضل. ولا يجب أن نغفل حقيقة هامة وهى أن تغير الواقع الاجتماعى وتقدمه قد أثر تأثيراً عميقاً على تطور الفنون، وقد أمد الفنون بخبرات تكنولوجية تساعده على التشكل، والتحقق، وبخبرة واسعة وبخصائص المواد، وكذلك بتراكم معرفى كبير أتاح للفنون قدر من التنوع والتداخل.

(٤) علاقة الفنان بالمجتمع

إن علاقة الفن بالمجتمع تجرنا بالضرورة لمناقشة علاقة الفنان بهذا المجتمع، من حيث أنه إنسان قبل أن يصبح فناناً، فهو لا يعيش منعزلاً، بل يعيش فى بيئة اجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها.

والفنان إما ملتزم بما يشيع فى بنته الاجتماعية من قيم، ومبادئ، وأخلاق، - وأيضاً - قيم جمالية وتشكيلية، وهو وفق هذا عليه أن يقلد ما يشيع فى بيئته، بأن يكون نسخة جديدة من الفنانين السابقين عليه، أو المعاصرين له، أو يكون على هذا الفنان أن يتخذ موقف الثائر على تلك التقاليد الاجتماعية، والفنية التى تسود مجتمعه، وهو هنا يثور على شئ قائم بالفعل، فهو متعلق بمجتمعه أشد التعلق، فلا يقف موقف اللامبالاه، بل هى محاولة لتطوير مجتمعه من داخله، بل أقل ما أقوله أن ثورة الفنان هى موقف

(١) عبد المنعم تليمة - مقدمة فى نظرية الفن - مرجع سابق - ص ١١٧.

يتخذة حيال مجتمعه الذى نشأ فيه، فهو فى الحالتين - تابعاً أو ثائراً - ملتزم تجاه هذا المجتمع.

ولا يمكن أن تُغفل ما يكون فى عقلية الفنان من نزعات، ودوافع، وغايات فردية، ولكنه فى هذا - أيضاً - متأثر بمجتمعه، ولو على أقل تقدير بما يتيح له هذا المجتمع من تطور فى الأدوات ووسائل التعبير، وتكنيكات العمل الفنى المختلفة.

والفنان - على ما سبق - ينتج آثاره فى ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعى من حيث أدواته وخاماته، وعاداته، وعلاقاته، لذا فإن تطور الفن موقوف على تطور الوجود الاجتماعى فى المجتمع، والفنان لا يستطيع أن يوقف الشروط والحدود التى فى عصره، وطبقته، ومكانه.

ويقول هاوسر : "إن التاريخ الاجتماعى للفن يؤكد - وهذا هو التأكيد الوحيد الذى نستطيع أن نقدم الدليل عليه - أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعى الفردى - يحددها السمع والبصر - وإنما هى - أيضاً - تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع"^(١).

وعلى هذا تكون الخبرة الفردية لدى الفنان الفرد أو حتى مجموع الفنانين لا تتكون بشكل مستقل عن التغيرات الاجتماعية التى تطرأ على مجتمع ما. فهذه الخبرة تختلف من مكان لآخر، أو من حضارة إلى أخرى، فهى تختلف مكاناً وزماناً.

ونتبين مما سبق أن القيم الجمالية فى الفن، وبالتالى الخبرات غير ثابتة نظراً لتغير معايير القيم الاجتماعية الأخرى كالعقائد، والديانات بل، والتغيرات الطبقيّة، والأحداث السياسية، فمعايير الفن فى الحضارة المصرية القديمة تأثرت أكثر بفكرة العقيدة، والسحر فى حين نجد أن الفن الرومانى مثلاً تأثر أكثر بالسياسة والحرب، كما أن الفن فى عصر النهضة تأثر بتحرر العقل.

ويتضح هذا من خلال السمات العامة لتلك الفنون، أو ما نسميه أسلوب "Style" والأسلوب هو التعبير العام عن فن عصر ما ومرحلة اجتماعية معينة نستطيع عليه من خلال السمات العامة لفنون تلك الفترة، والتى تتكشف من خلال معالجات الأشكال وما تتضمنه من قيم جمالية، وتشكيلية فى الكتل، والسطوح، والخامات المستخدمة وغيرها، وهذه السمات غالباً ما تسود فترة ما تكون فيها مرتبطة أشد الارتباط بمجموع الأشكال، والمفاهيم، والاتجاهات التى تسود تلك الفترة.

ولأن الفنون ليست أشكالاً فقط، بل أشكالاً تحمل مضامين مجتمع، وقيم،

(١) أرسنت فيشر - ضرورة الفن - مرجع سابق - ص ١٥٦.

وأعراف جماعة لا بد متأثر بها ومؤثر فيها، لذا فإنه من الخطأ دراسة الفنون على أنها مجرد أشكال، ومشكلات جمالية قائمة بذاتها، هذا بالرغم من أهمية متابعة هذه الأشكال "الأنماط"، وتلك المشكلات الجمالية، إلا أن الأعمال الفنية لا تظهر إلى الوجود لحل تلك المشكلات الجمالية فقط، بل تظهر للإجابة عن تساؤلات ترتبط بالمجتمع أولاً، ثم تظهر المشكلات الجمالية بعد ذلك من خلال الممارسة الفنية.

(٥) الشكل والتجربة الاجتماعية :

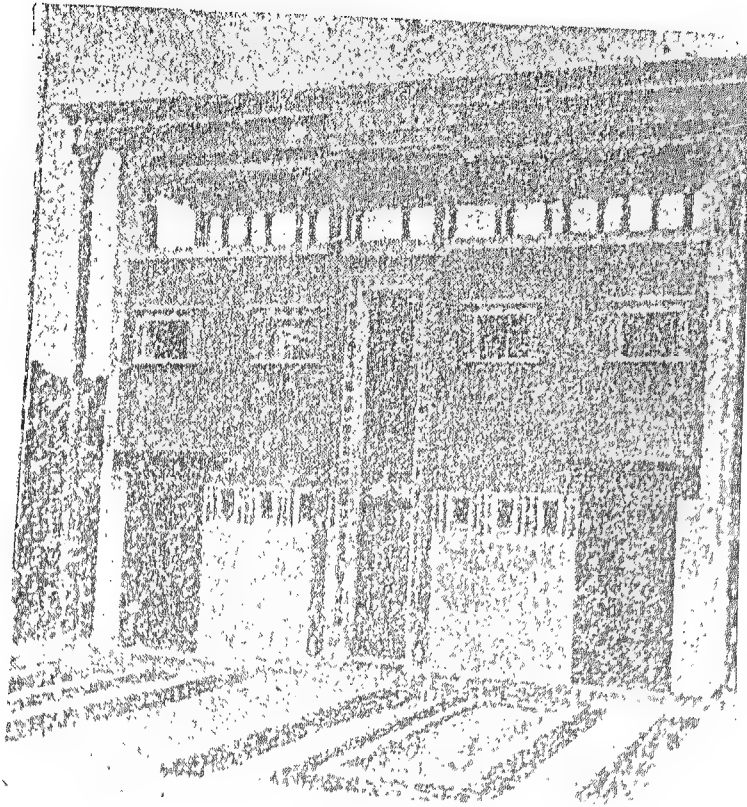
وهنا لا أريد أن أرفع من قيمة الموضوع الاجتماعي أو التجربة الاجتماعية للفنان على حساب القيمة الاجتماعية، أو الشكل، بل إن الفن في حقيقته تشكيلاً أى أن نعطي الأشياء، والموضوعات، أشكالاً من خلال قوانين هذا الشكل، فهو تجسيد لقدرة الفنان وسيطرته على المادة، واستخدامه للأدوات، فالشكل بذلك يصبح وسيلة الفنان للحفاظ على الخبرة البشرية، ونقلها للأجيال اللاحقة، كما أنها نظام ضرورى للفن.

والشكل يرتبط أوثق الارتباط بالوظيفة التى يؤديها، سواء أكان هذا الشكل سكناً يقطع، أو تمثالاً يوضع فى معبد، أو نقش جدارى يسجل حدثاً، وبعبارة أوضح إن الشكل يعبر بالضرورة عن غرض اجتماعى، بل إن درجة حيوية وجمال الأشكال - فى أغلبها - ترتبط بقدرتها على أداء هذا الغرض وتلك الوظيفة، فالوظيفة أو الغرض هما المسئولان بالدرجة الأولى عن الشكل، ولقد مر التمثال المصرى القديم بتطورات كبيرة قبل أن يصل إلى هذا الشكل الذى عرفناه من خلال تلك الحضارة، فقد صنع فى المراحل الأولى السابقة من أجل أداء الغرض المطلوب مباشرة سواء ارتبط هذا بالسحر، أو العقيدة، ثم أمكنه آخر الأمر الاحتفاظ بشكل دى مميزات ظاهرة، وأصبح بعد ذلك نمطاً لإنتاج أشكال أفضل، ونستطيع القول أن الشكل هو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة.

والفنان المصرى القديم أضفى على أشكاله قدر كبير من الإنسجام، والتوازن، والاستقرار بمراحله قواعد التماثل - " Similarity " - فى أعماله الفنية، سواء أكان معمارياً كالمساكن أو المعابد (شكل ٦، ٧) أو فنياً مثل التماثيل (شكل ٨) وهذه الأشكال ظلت ثابتة لفترات طويلة دون تغيرات جوهرية فى الشكل، أو الأسلوب، أو النظرة العامة، إلا فى القليل النادر.

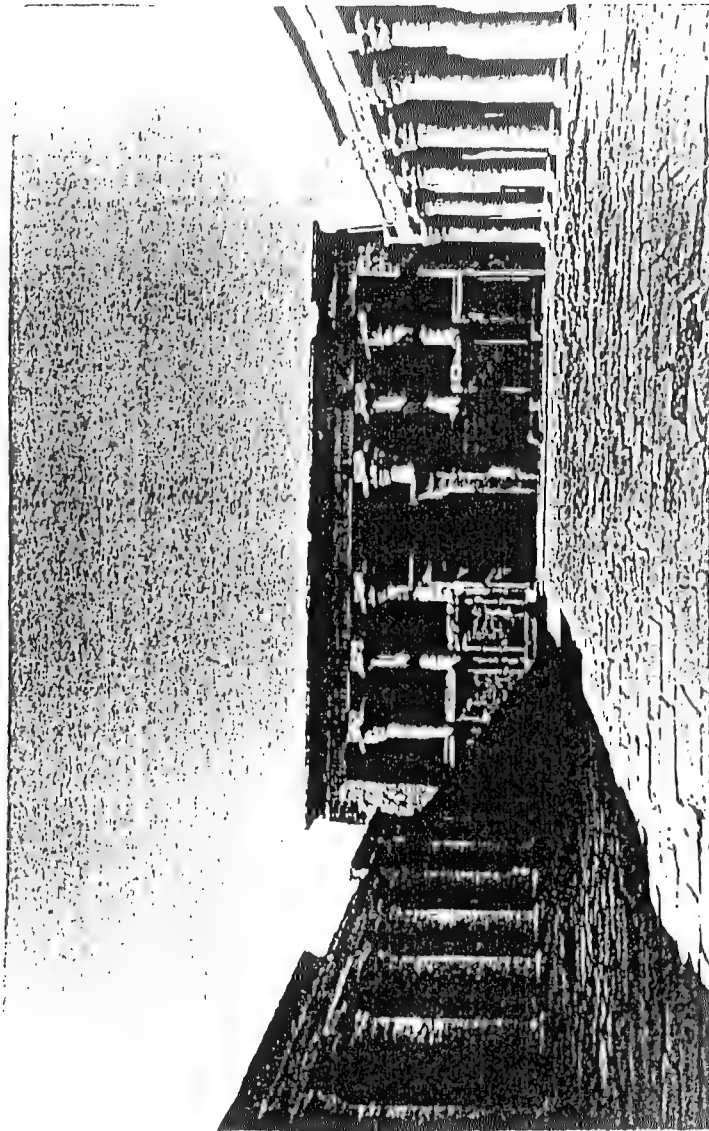
ويقول (جون ويلسون): "اعتقد المصريون أن ذلك التوازن الروحى الذى أعطته لهم الآلهة فى بداية تاريخهم يجب أن يظل بلا تغيير إلى الأبد، ومثل هذا الاعتقاد يمكن أن يرفع الخوف عن كاهل الناس ولكنه يرفع عن كاهلهم - أيضاً - ضرورة استمرارهم فى البحث عن آلهة أخرى، أو ما يدبره هؤلاء الآلهة للناس،

- ٢٩ -



شكل (٦)
نموذج للمسكن المصري القديم

— ٤ —



شكل (٧)

معدنية

- ١١ -



شكل ١٨

تمثالان لـ "نم - عات - ست" من الحجر الجيري الملون
(الدولة القديمة - الأسرة ١٥)

فكانت مصر واثقة من قوتها ووصلت بها هذه الثقة إلى الحد إلى جعلها لا تحس بالحاجة إلى تجديد تلك القوة^(١).

وهذا يفسر لنا الثبات النسبى فى الفن المصرى القديم - فى الكثير من جوانبه - عبر تاريخه الطويل. ويؤكد هذا قول (أرنست فيشر): "إن الأشكال التى تنشأ من عمليات العمل الجماعية، والأشكال التى تتجسد فيها التجربة الاجتماعية، تميل إلى الثبات، ولا تقبل التغيير بسهولة"^(٢).

(٦) نظام الحكم :

كان لنظام الحكم الذى اتبع فى الدولة المصرية القديمة أثره البالغ على التزام الفنان فى إنتاجه الفنى متأثراً فى ذلك بفكرة الملك الإله، أو ابن الإله، والتى ظلت مسيطرة طوال قرون طويلة على الحياة المصرية القديمة، فى كل جوانبها، وأوجهها، وفتراتها، حتى فى فترات الانحطاط، أو الضعف، فقد كان الدين، والدولة، والفن - بصفته يخدم كلتا الدعامين - الدعائم الأساسية التى قام عليها هيكل الحضارة المصرية القديمة، بل إن ازدهار أحدهما يؤكد استقرار الآخرين، والدولة والدين كلاهما مرتبط بالفن ارتباطاً قوياً بحيث يتعذر القطع فى الصبغة التى تسيطر على الفن المصرى القديم، ملكية كانت أم دينية، وهاتان الطبقتان تداخلتا فى معظم الفن المصرى القديم. فالملك الإله متسلط على الحياة الدينية والدنيوية معاً، فهو يملك الأرض، وما عليها من معابد، وما تحتها من مقابر، وكان للموارد الضخمة التى وفرتها الدولة للفنانين أثر كبير فى توسيع نطاق البناء، بل وتوجيه جهود الفنانين نحو مشاغلها الخاصة.

ولذلك يتضح لنا كيف أن عهود الازدهار فى الفن المصرى القديم تقابل عهود ازدهار الملكية الفرعونية، لذا فإن تطور الفن عكس لنا تطور الملكية الفرعونية نفسها، بل إنه يرجع الفضل للدولة القديمة فى تركيز تقاليد الفن، ونماذجه الأولى، والتى قامت على أساس تقدير الآلهة المختلفة فى صورة الملك، وإظهاره فى وضع خاص يستمتع خلاله بالشباب الدائم، فلا ينال منه الزمن (شكل ١)، ولقد أثر هذا على نوع الخامة التى تحقق له هذا المفهوم، وليس هذا فقط فى طريقة معالجته لأشكاله، فاستخدم أحجاراً صلبة، وفى تكوينات قوية لا تعطى الفرصة بسهولة للنيل منها، كذلك حافظ على وضعات تقليدية للتمثال سوف أوردها فيما بعد.

ولقد نتج عن التقسيم الطبقي فى المجتمع المصرى القديم أسلوبان فى تنفيذ

(١) جون وبلسون - الحضارة المصرية القديمة - ترجمة أحمد فخرى - النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٥١ - ص ٢٤٥.

(٢) أرنست فيشر - مرجع سابق - ص ٢٠٢.

الأعمال الفنية، هما : "الواقعية المثالية" والتي تمثل طبقة الحكام "الأرستقراطية" وعلى رأسهم الملك، وهو ما يعرف "بالفن الرسمي" فلا مكان فيه لجموح الخيال، أو تصوير الملوك، والآلهة بصورة لا تليق بهيبتهم، ولذلك فقد انطلق من الواقع ليصوره في أكمل وضع وأبهى صورة (شكل ٣٤، ٧١) وكان لحرص الملك على أجسادهم، وإيمانه بفكر البعث، والخلود أثره البالغ على الفنون، فتشكيل صورة الملك على هيئة تمثال هو بمثابة بعث للحياة من جديد.

أمّا الأسلوب الآخر والذي يتصل مباشرة بالطبقات الدنيا من الشعب ويُعرف "بالفن غير الرسمي"، أو "الشعبي" وهنا يظهر قدر أكبر من الحرية للفنان في التعبير عن الواقع كما هو بكل عيوبه، ومميزاته، فلا إجماع عن إظهار عيوب خلقية، كثرهل البطن، أو إنحناء بالظهر أو غيرها (شكل ٩، ١٠) بل إننا نستطيع من خلال الاسلوبين التعرف على شخص صاحب التمثال ومكانته في الحياة الاجتماعية.



شكل (٩)

تمثال لأحد أفراد الشعب ويظهر فيه احديداب الظهر
وهو من الخشب الملون
(الدولة القديمة - المتحف المصري)



شكل ١١

تمثال "حاروا"، وتظهر فيه عيوبه البدنية كما هي في الجسم مكتنز ومترهل
(العصر الصاوي)

طبيعة الالتزام عند الفنان المصرى القديم :

من العرض السابق للعوامل التى دفعت بالفنان المصرى القديم إلى الالتزام بالقيم الدينية، والاجتماعية بل والمجتمع بكل عناصره، نرى أن فكرة الالتزام فى أصلها تكاد تكون من أقدم عصور التاريخ متمثلة فى الوظيفة الدينية، والاجتماعية للفن، وذلك من خلال استعراض تاريخ الفنون ليتبين لنا هذا الارتباط الوثيق الصلة بين الفنان، والمجتمع، والدين من جهة، وبين القيم الاجتماعية، والقيم الجمالية من جهة أخرى، وهو ما يؤكد لنا عمق العلاقة بين الفنان وتعبيره الفنى عن الموضوعات، والمفاهيم الدينية والاجتماعية، وهنا أشير إلى أن الالتزام يعكس طبيعة إيمان الفنان بالشئ الذى يعبر عنه، إذا لم يظهر تناقض بين الشكل والمضمون، بل حدث توافم بين الفن كشكل وقضايا المجتمع كمضمون.

لذا فإن التزام الفنان المصرى القديم، ومشاركته الوجدانية لمجتمعه والمتمثلة فى المسائل الدينية، والأخلاقية، والاجتماعية، والسياسية، جاءت لتعبر عن مدى ارتباط هذا الفنان بمجتمعه، وما يشعر به تجاه الجماعة من آمال، وآلام، وما يبغيه من غايات، وأهداف، وليس ما يستغرقه الفنان من تأمل فردى للجمال ناسياً أو متناسياً شعور الجماعة، لذا كان يتعين على أن أوضح مفهوم التزام الفنان المصرى القديم من خلال أبعاد مختلفة، كالبعد العقائدى، والاجتماعى والسياسى، وهو ما جعله يتحرك فى سياق من المبادئ، والقيم، والمضامين التى لا تخرج عن كونها عرفاً اجتماعياً سانداً، يعتنقه الفنان ثم يعبر عن تلك الطبيعة الثقافية والسياسية لمجتمعه وبينته.

الكتاب الثاني

الحرر أحد مطالب الفز المصري القاطم

الفصل الأول

مفهوم التحرر في الفن المصري القديم

(عصر أخناتون)

التحرر فى الفن المصرى القديم :

إن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصرى القديم - بل فى المجتمعات بشكل عام - صاحبها تطور آخر فى الفنون، والآداب، من حيث اختلاف النظرة فى قيم، وأعراف وعقائد وديانات تلك المراحل.

ونرى الدكتور عبد المنعم تليمة يؤكد هذا فيقول: "والذى يحدد الفنون، والأنواع السائدة فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجات العملية، والروحية، والخبرات التكنيكية، والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة"^(١).

لذا فإن المبدأ العام فى نشأة، وتطور الأشكال، والأساليب الفنية يعتمد بالدرجة الأولى على وضع تاريخى، واجتماعى محدد فى مرحلة محددة، وهو محكوم -أيضا- فى طبيعته، ووظيفته بالوفاء باحتياجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الواقع التاريخى الاجتماعى الذى أفرز هذه الأشكال، والأساليب، والتى تعد استجابة للحاجة الجمالية فى هذا الواقع - كما أن تلك الأساليب، والأشكال الفنية لا تنشأ بإرادة فرد، ولا باتفاق مجموعة، بل هى جزء من هذا البناء الثقافى لتلك المرحلة من مراحل تطور هذا المجتمع.

والذى يفسر هذا النشاط الفنى فى الغالب هو مجموعة العوامل الفكرية، والعقائدية التى تصاحبه، حيث تتشكل النظرة والتوجيهات العامة فى المجتمع. وبهذا يصبح التفسير العلمى للظواهر الفنية مردوداً إلى الظواهر الاجتماعية، فتطور النشاط الفنى محكوم بتطور النشاط الاجتماعى، وسوف نلمس هذا بوضوح من خلال التعرض بالدراسة، والتحليل لفترة "أخناتون"، حيث يتمثل هذا الوضع جلياً فى تلك الفترة، وذلك من حيث التطور الظاهر فى الأشكال، والأنماط الفنية، وما صاحبها من تطور فى الفكر والعقيدة السائدين.

كما سيناقدش الباحث حرية الفنان فى عصر أخناتون، وقدرته على التعبير عن تلك الفترة فى أعمال حملت سمات، وملامح تلك الفترة. لذلك فإن الأسلوب الفنى فى عصر "أخناتون" نشأ تلبية لحاجة عملية، واجتماعية عامة، ولاختلاف العقيدة فى ذلك العصر، ولابد أن نذكر هنا أن هذا الأسلوب الجديد الذى نشأ فى عصر إخناتون لم يكن ليتحقق لولا أن الحواس الروحية، والخارجية كانت مهياة

(١) د. عبد المنعم تليمة - مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٠ ص ١٢٣.

لنتلقى هذا الفن، وهذا التوجه العقائدى الجديد، وسوف نرى كيف أن هذه الثورة الاختائونية كان لها إرهاصات كثيرة سبقت تلك الفترة.

وهنا أودّ أن أشير إلى شئ هام وهو أنه بالرغم من أن تطور النشاط الفنى محكوم بتطور النشاط الاجتماعى فى معظم جوانبه، إلا أن خصوصية الفن تدفعه إلى نوع من الاستقلال النسبى وفق قوانينه الجمالية التى تسير جنباً إلى جنب مع تطور القوانين الأخرى فى المجتمع.

ومن هنا لم يكن منشأ الفنون، وتطورها يتطابق آلياً مع التطور الاجتماعى، وبدراسة الأعمال الفنية فى فترة "أخناثون" نستطيع أن ندرك العلاقات بين الأنماط الاجتماعية، وبين نوع الفن السائد بصورة واضحة، حيث نرى أن الفن فى تلك الفترة يعكس جوهر الواقع دون الوقوف عند الظواهر الخارجية، فتحدد هذا الجوهر يفصح لنا عن الموقف الفكرى، والدلالات الاجتماعية السائدة.

ومن هنا نرى هذا الانعكاس لجوهر الواقع فى الفن - وهو ما يعرف فى عصرنا الحديث بالمدرسة الواقعية فى الفن - فجاءت الأعمال الفنية فى عصر "أخناثون" متحررة إلى حد كبير من الأساليب الفنية السابقة عليها رغم التصاقها بالواقع.

وإذا كان الفنان فى عصر "أخناثون" خلع على حياته معناها، ومستقبلها فإنها فى الواقع قد انبعثت من حاضره، وماضيه، وبصفة خاصة فى طريقته فى الجمع بين هذا الحاضر، وذلك الماضى فى وحدة حية استطاع من خلالها أن يعبر عن واقعه الذى عاشه وعاناه.

بدايات التحرر فى عصر أخناثون :

لقد سبق فترة "أخناثون" فترة ظهرت فيها بعض سمات التحرر، وخاصة إذا عرفنا أن "أخناثون" قد اشترك فى الحكم مع "أمنحتب الثالث" لفترة من الزمن، ويقول "نيقولا جريمال" : "إذا اتفقنا على وجود هذه المشاركة فلا يمكن تأكيد مدتها. إذ يرى البعض أنها بدأت فى العام (٢٨-٢٩) من حكم "أمنحتب الثالث" فى حين يفضل البعض الآخر العام (٣٧-٣٩) وفى الحالتين تبرهن فترة المشاركة فى الحكم على أن الأفكار التى مهدت "ثورة" العمارنة كانت من الانتشار بما يكفى ليظهر تأثيرها فى الأعمال الرسمية التى رأت النور فى السنوات الأخيرة من حكم "أمنحتب الثالث"^(١).

(١) نيقولا جريمال - تاريخ الحضارة المصرية - ترجمة ماهر جوريجاني - مراجعة د. زكية طبوزاده - دار القلم للدراسات والنشر - القاهرة - الطبعة الثانية - ١٩٩٣ - ص ٢٨٧.

كذلك نرى أن الأعمال التي أنتجت في عصر "أخناتون" تتسم بمزيد من التلقائية، والحرية عن سابقتها في الدولة الوسطى، حيث أدخلت لغة التشكيل الواقعية على الفنون الرسمية بدلا من النزعة المحافظة، فالمثالية الرسمية قد أخذت في التراجع قبل عصر "أخناتون" وبالتحديد في عهد الملكة "حتشبسوت" ثم "أمنحتب الثالث"، ويقول "سيريل الدريد" في هذا :

"وتحت سماء الفن المصرى كانت هناك قوى جديدة تتجمع ببطء؛ لكى يظهر أثرها واضحا في أواخر عهد الملك "أمنحتب الثالث" توافق ظهورها في اليوبيل الأول للملك، حيث دخل الفن نوع معين من الواقعية في هذه الفترة"^(١). ويقول أيضا :

"عندما استهل الملك "أحمس" حكمه كأول ملك من ملوك الأسرة الثامنة عشرة كان الهكسوس قد حطموا وإلى الأبد أسطور الملك الإله، تجسيد خالق الكون على الأرض الذى يحكم الدنيا من مشرقها إلى مغربها. وتزعزع إيمان المصريين السابق بتفوقهم وأقنعهم اتصالهم بالمدنات الأخرى الكبرى بغرب آسيا، ودنيا الإيجيين بأن فرعونهم له أخوة آخرون يشتركون معه فى حكم هذه الدنيا؟ هم أنفسهم ملوك لدول أخرى، هذا بالإضافة إلى عنف الملك "أحمس" فى حروبه أوجد مفهوما جديدا؛ أصبح الفرعون بموجبه واحدا من الأبطال العظام، هو تجسيد لمصر نفسها والقائد الأعلى لإله الحرب وقائد مسيرة النظام الاجتماعى"^(٢).

كل هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن نوعا من الواقعية أكثر حساسية بدأ يتسرب إلى روح الفن، فلا تردد فى إبراز ملامح الجسم باستخدام تقنيات جديدة، واستحداث معالجات لم تكن سائدة من قبل مثل لبونة خطوط الملابس (شكل ١١)، كذلك طرق تصفيف الشعر والأزياء الجديدة التى تشف عن الجسم، كذلك نرى العيون اللوزية التى اشتهرت بها فترة أخناتون، وثأيا الرقبة والأذان المثقوبة.

"ومنذ العام الثانى من حكمه دفع أخناتون هذا الاتجاه إلى مزيد من المغالاة فيما يخصه، وعائلته، وأسرف فى الواقعية إلى حد أنها قاربت الكاريكاتير، واتخذ بروز ملامح الوجه وهبوط البشرة مظهرا مرضيا شديدا للوضوح فى التماثيل الأوزيرية التى نحتها المثال "بك" لسيده"^(٣).

صحيح أن ثورة أخناتون أحدثت انقلابا عظيما فى الفن المصرى القديم، الذى

(١) سيريل الدريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ٢١٢.

(٢) سيريل الدريد - المرجع السابق - ص ١٨٢.

(٣) نيقولا جريمال - مرجع سبق ذكره - ص ٢٩٥.



شكل (١١)

تمثال سيده من الخشب، وتظهر فيه دقة الفنان
فمن معالجة الجسم بأسلوب رقيق من خلال تتبع تفاصيل الجسم

أصبح جزءاً مهماً من منهجية التفكير، وعاملاً مساعداً من عوامل إحياء عقيدة التوحيد، وضمناً لاستمرارها. لذلك كان من أهم نتائج تلك الثورة خروج الفنانين على تلك التقاليد المصرية الموروثة منذ أزمان بعيدة تقرب ٢٠٠٠ سنة.

وبالرغم من هذا لا نستطيع أن نقرر إن هذه الثورة، واعتناق مذهب "أتون" هو العامل الوحيد الذى أدى إلى هذا الانقلاب. ذلك أننا لو نظرنا إلى الفترة السابقة لعصر أختاتون - وأعني بها فترة حكم الملكة حتشبسوت، وأمنحتب الثالث - وكما سبق أن أشرت نجد أن هناك بدايات مباشرة لتلك الثورة، وروحاً جديدة تنسرب إلى روح الفنان المصرى حيث أخذت الأعمال الفنية تميل إلى رشاقة الأداء، وجاذبية المظهر (شكل ١٢) حيث نرى فى هذا الشكل رقعة الخطوط وليونتها التى تدب فى تقاسيمه، كذلك ما أضفاه المثال من روح إنسانية على ملامحه، وتلك العيون اللوزية التى أصبحت فيما بعد سمة مميزة لفن النحت فى عصر "أختاتون"، حيث ترتفع من ناحية الصدغين، وتميل إلى زاويتها الداخلية، والفم الذى ترسم عليه بسمة غامضة شاردة، كذلك نلاحظ سمك الخطوط المحددة للعيون، والشفة البارزة.

وهنا نلاحظ اختلاف السمات عما كانت عليه فى الدولة الوسطى وما تنسم به من القوة الهائلة، والخشونة، وإضفاء صفة الصرامة فى أعمال تلك الفترة، وهى سمات استمدت من الواقع الذى عاشه الفنان حيث الفتوحات العسكرية واتساع رقعة الامبراطورية المصرية فى ذلك الوقت.

أما فى شكل (١٣) فنرى هذا الاتجاه إلى الواقعية فى التعبير من خلال الدراسة المتأنية لتفاصيل الجسم، وتتبعها من خلال الملابس الطويلة التى تشف عنه، ويعد هذا التمثال من النماذج الكلاسيكية التى تلتها مجموعة أخرى من الأعمال اهتمت بإبراز الحالة النفسية على تقاسيم الوجه، ونذكر منها (شكل ١٤، ١٥) وهى للملكة "تى" والسدة "أختاتون" حيث يفيض الوجه بصدق التعبير والأداء، وأهم ما يميزه مساحة الحزن الإنسانية التى ارتسمت على ملامحها من تقطيع الحواجب وميل الفم لأسفل من زاويته، كذلك هذا الخط الغائر الذى يحدد الفم من أعلى، كل هذا يؤكد الحالة النفسية لصاحبة العمل بل والفنان فى نفس الوقت، حيث نجد الواقعية الشديدة فى تعبيرات الوجه المتجهمة والذى يجسد الوقار الملكى تجسداً واقعياً.

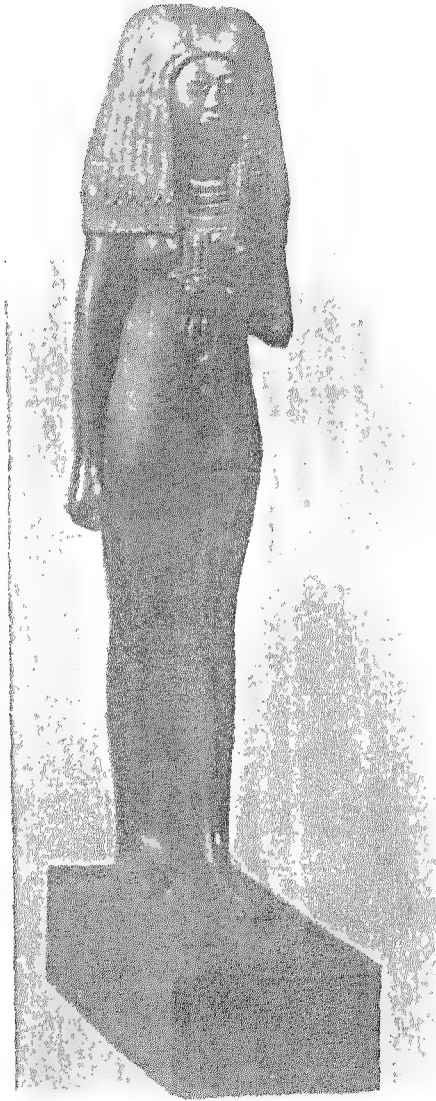
إلا أننا نلاحظ - وهى الملاحظة الأهم - أننا أمام إنسانة تعيش روحها، وتتفاعل بانفعالاتها - كما عبر عنها الفنان - وهذا يؤكد صدق الواقعية التى بدأت تنسرب إلى الفن قبل عصر أختاتون بفترة.

وهناك تمثال للحكيم "أمنحتب بن حابو" نرى فيه تلك الجفون الثقيلة، والوجه المجعد وإبراز تفاصيل عظام الخد (شكل ١٦) بل نستطيع القول تلك المسحة الواقعية



شكل (١٢)

رأس أمحتب الثالث - من البازلت الأسود
(الأسرة ١٢ - متحف بروكلين)



شكل (١٣)

تمثال من الخشب لكبيرة الكاهنات "تويو"

وهي ترتدي الشعر المستعار

(من عهد أمنحتب الثالث)

أصبح جزءاً مهماً من منهجية التفكير، وعاملاً مساعداً من عوامل إحياء عقيدة التوحيد، وضمناً لاستمرارها. لذلك كان من أهم نتائج تلك الثورة خروج الفنانين على تلك التقاليد المصرية الموروثة منذ أزمان بعيدة تقرب ٢٠٠٠ سنة.

وبالرغم من هذا لا نستطيع أن نقرر إن هذه الثورة، واعتناق مذهب "أتون" هو العامل الوحيد الذى أدى إلى هذا الانقلاب. ذلك أننا لو نظرنا إلى الفترة السابقة لعصر أختاتون - وأعنى بها فترة حكم الملكة حتشبسوت، وأمنحتب الثالث - وكما سبق أن أشرت نجد أن هناك بدايات مبشرة لتلك الثورة، وروحاً جديدة تتسرب إلى روح الفنان المصرى حيث أخذت الأعمال الفنية تميل إلى رشاقة الأداء، وجاذبية المظهر (شكل ١٢) حيث نرى فى هذا الشكل رقعة الخطوط وليونتها التى تدب فى تقاسيمه، كذلك ما أضفاه الممثل من روح إنسانية على ملامحه، وتلك العيون اللوزية التى أصبحت فيما بعد سمة مميزة لفن النحت فى عصر "أختاتون"، حيث ترتفع من ناحية الصدغين، وتميل إلى زاويتها الداخلية، والفم الذى ترسم عليه بسمه غامضة شاردة، كذلك نلاحظ سمك الخطوط المحددة للعيون، والشفاة البارزة.

وهنا نلاحظ اختلاف السمات عما كانت عليه فى الدولة الوسطى وما تتسم به من القوة الهائلة، والخشونة، وإضفاء صفة الصرامة فى أعمال تلك الفترة، وهى سمات استمدت من الواقع الذى عاشه الفنان حيث الفتوحات العسكرية واتساع رقعة الإمبراطورية المصرية فى ذلك الوقت.

أما فى شكل (١٣) فنرى هذا الاتجاه إلى الواقعية فى التعبير من خلال الدراسة المتأنية لتفاصيل الجسم، وتتبعها من خلال الملابس الطويلة التى تشف عنه، ويعد هذا التمثال من النماذج الكلاسيكية التى تلتها مجموعة أخرى من الأعمال اهتمت بإبراز الحالة النفسية على تقاسيم الوجه، ونذكر منها (شكل ١٤، ١٥) وهى للملكة "تى" والدة "أختاتون"، حيث يفيض الوجه بصدق التعبير والأداء، وأهم ما يميزه مسحة الحزن الإنسانية التى ارتسمت على ملامحها من تقطعية الحواجب وميل الفم لأسفل من زاويتييه، كذلك هذا الخط الغائر الذى يحدد الفم من أعلى، كل هذا يؤكد الحالة النفسية لصاحبة العمل بل والفنان فى نفس الوقت، حيث نجد الواقعية الشديدة فى تعبيرات الوجه المتجهمه والذى يجسد الوقار الملكى تجسداً واقعياً.

إلا أننا نلاحظ - وهى الملاحظة الأهم - أننا أمام إنسانة تعيش روحها، وتتفعل بانفعالاتنا - كما عبر عنها الفنان - وهذا يؤكد صدق الواقعية التى بدأت تتسرب إلى الفن قبل عصر أختاتون بفترة.

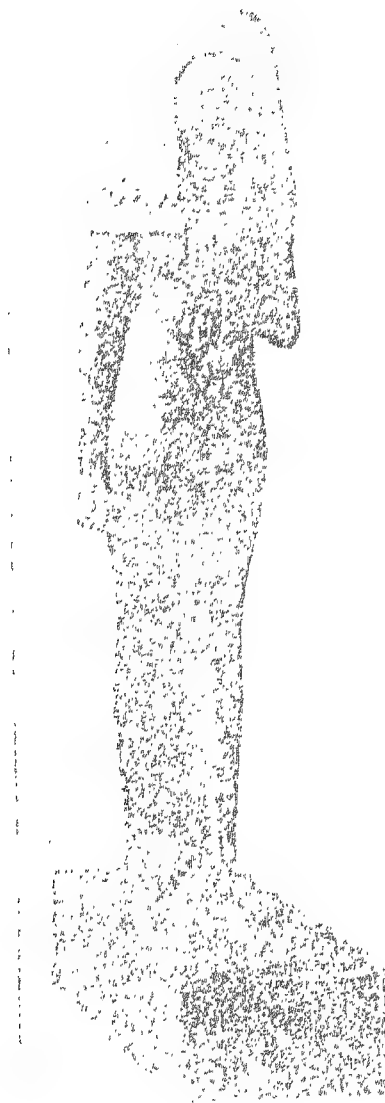
وهناك تمثال للحكيم "أمنحوتب بن حابو" نرى فيه تلك الجفون الثقيلة، والوجه المجعد وإبراز تفاصيل عظام الخد (شكل ١٦) بل نستطيع القول تلك المسحة الواقعية



شكل (١٢)

رأس أمحجب الباب - من الباراب الأسود
(الأسرة ١٢ - صحن، بروكاي)

٢٢



شكل (١٣)

رسمال من الحبيب أحمد، من الحبيب أحمد، "م.ق.و"

وهو من حبيب أحمد، من حبيب أحمد، "م.ق.و"

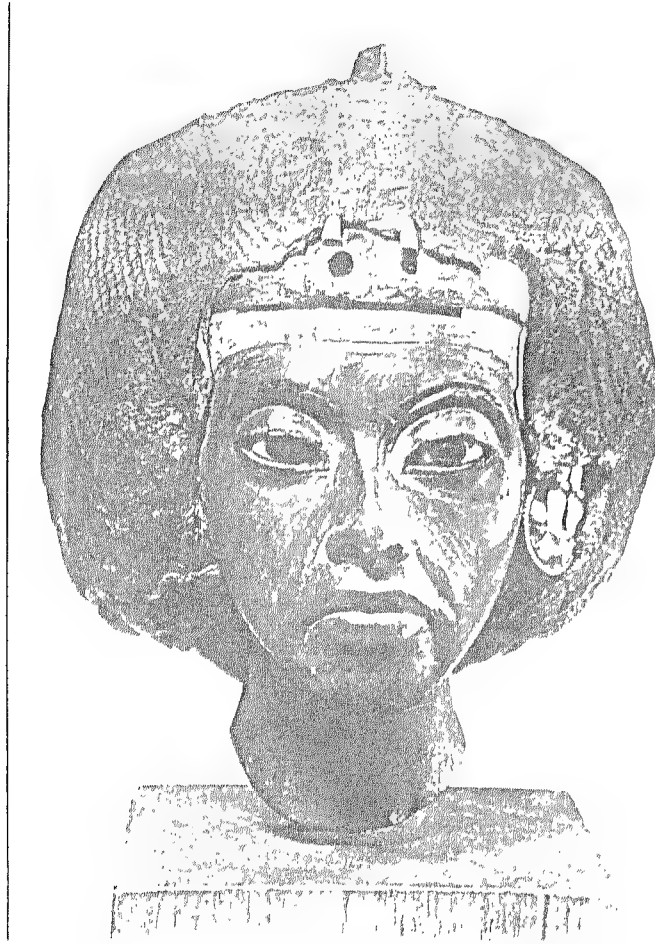
(من حبيب أحمد، من حبيب أحمد، "م.ق.و")



شكل (١٢)

رأس للملكة "تس" من عهد الملك (أمنتحتب الثالث)
وقد حلت محلها تمثيلاً واقعياً من الحجر الأخضر
(الدولة الحديثة)

- ٥٥ -



شكل (١٥)

رأس الملكة "تتي" من خشب الأبنوس المذهب والمطعم باللازورد
(الدولة الحديثة - متحف برلين)



شكل (١٦)

المهندس "أمنحتب بن حابو" من الجرانيت الأحمر
عهد أمنحتب الثاني - الأسرة ١٨ - المتحف المصري

على الوجه بشكل عام مما يجعلنا نرد هذا التأثير إلى رؤوس الملكة "تى" حيث أسلوب المعالجة متشابه إلى حد كبير .

ومن هنا نستطيع أن نتبين تلك الاتجاهات الواقعية التى بدأت تظهر خلال السنوات الأولى من الدولة الحديثة؛ لتصبح تمهيداً ووقوداً، لثورة "أخناتون" فيما بعد، والتى أوجدت أفكاراً أدت إلى التعديل فى النظرة العقائدية، والتى ظلت منذ العصور الفرعونية الأولى تشكل مؤسساتها، وتوجه فلسفتها .

وأهم تلك الأفكار هو فكرة الوحدانية، وهى تتعلق بالعقيدة بشكل مباشر، حيث أعطت تلك الفكرة فرصة أكبر للفنان لكى يتفرغ نوعاً إلى طرق موضوعات جديدة، ومثيرة، فمثل الملك فى حياته اليومية العادية، وعلى سبيل المثال نجد الفنان وقد استبعد فى تشكيل "الوجه" الأسلوب الرسمى "المتحفظ" وحل محله أسلوب واقعى اهتم بإبراز الحالة النفسية لصاحبه، وما يبدو عليه من علامات الوجوم النابعة عن إجهاد الفكر . بل نرى الفنان وقد بالغ فى ذلك بدرجة كبيرة فيما يخص الملك وأسرته، ولعل تلك المبالغة وهذا التجاوز كان بتشجيع من أخناتون نفسه، إلا أنه من الملاحظ أن هذه المبالغات قد خفت حدتها فى أواخر حكمه، كما سنرى فيما بعد .

عصر أختاتون وحرية التعبير

إن غاية الفن أن يوصل للآخرين الذى وصل إليها الفنان. فهو حين يبدع يكشف عن موقفه تجاه مجتمعه، لنفسه أولاً ثم للآخرين من حوله، سواء من أجل تغيير هذا الموقف أو التشبث به. ويقول (سارتر) : "إن الفنان شاهد على عصره إلى حد أنه يعكس جميع مشكلاته"^(١).

ولعله من الملاحظ أن فترات الثورات فى الفن امتازت بالتطابق شبه التام بين أفكار الطبقة الثورية أو السائدة - كما حدث فى فترة أختاتون - وبين متطلبات المجتمع العام الجديدة، مما يُحدث نوعاً من التوازن، يبدو فيه أن المجتمع بكل طبقاته على أعتاب وحدة جديدة منسجمة أيديولوجياً^(٢)، فتبدو مصلحة طبقة بعينها هى مصلحة المجتمع بأسره.

ويأتى التعبير عن آمال، وآلام تلك الطبقة من خلال الفن هو التعبير عن التوجه الفكرى العام، والإحساس بالمسئولية تجاه تلك الطبقة، وبهذا يكون الفن الذى أنتج فى مرحلة ما من مراحل المجتمع هو لحظة من لحظات إنسانيته بما يحمله من أفكار وعقائد وقيم جمالية، بل "إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومن مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله"^(٣).

والحقيقة أن القيمة الباقية - للأعمال الفنية - الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمى إلى عصرها، فبقدر مشاركة الفنان فى أحداث عصره، وإيمانه بالأفكار المطروحة فيه تكون حريته، ويكون عمق تفهمه للجوانب الإنسانية ومن ثم يكون تأثيره باقياً، وعميقاً بقدر تأثيره بهذا العصر فليس فى وسع الفنان، أن يجرب شيئاً غير ما يقدمه له عصره من معطيات فى ظل ظروفه الاجتماعية، فتجربة الفنان لا تختلف عن تجارب الآخرين من حوله سوى فى أنها التجربة الأعمق والأوعى. والأشد تركيزاً، فهى تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة وتلقى عليها الضوء، فعندما يعبر الفنان عن الأحاسيس، والعلاقات فهو بذلك يوجهها من ذاته الشخصية إلى المجتمع، وينطبق هذا على أشد الفنانين ذاتية. فالفنان هو من يعبر بصدق عن روح عصره الذى

(١) ماكس أدريث - أدب الإلزام - مرجع سابق - ص ١٤٤.

(٢) الإيولوجية : هى مجموع الآراء والأفكار والنقائيد والنظم السياسية والاجتماعية التى تسود عصر ما.

(٣) أرنست فيشر - ضرورة الفن - مرجع سابق - ص ١٤.

ينتمى إليه ويحمل همومه، وآماله، والصدق فى الفن يتحقق إذا ما توصل الفنان إلى تجسيد الجوهر الذى أراد التعبير عنه، وكذلك البعد عن الشكلية، والتكلف الزائفين والذان يفضيان إلى فراغ. وبذلك يصبح للعمل الفنى محتوى، ومضمونا. والفنان بذلك يشارك عصره من ناحية الانفعال العاطفى المواكب للإحساس بالجمال الحقيقى "الجوهري"، كذلك ما يضيفه عليه من أيديولوجيته.

وهنا لا أقل من قيمة الفرد الفنان الحر وأثره فى العمل الفنى، بل هو الذى ينشئ العمل معتمداً فى ذلك على قدراته الخاصة، وإمكاناته الذاتية، إلا أن الفرد ليس مستقلاً عن الجماعة، بل هو مشبع بروح عصره ومجتمعه، وتلك الروح - كما سبق أن ذكرت - هى مصدر كبير لإلهامه الفنى، والذى يهدف فى النهاية إلى إشباع الحاجة الجمالية للوسط الاجتماعى الذى يحيا فيه، ويتفاعل معه.

"ولقد لاحظ هيجل أن الآخرين يعتبرون الإنسان حراً فقط حينما تكون له القدرة على فعل كل رغباته المحرمة، كما لاحظ أن تعبير الإرادة الحرة مرادفاً لمعنى الفوضوية.. ومثل هذا الفهم الخاطئ يقود إلى تحطيم وتبديد المعنى الحقيقى للحرية؛ لأنها بهذا الوضع تصبح حرية زائفة، حرية تملك فقط الشكل الخارجى، والسطح دون الجوهر.. تصبح حرية تتعارض مع العدالة، والقيم الأخلاقية"^(١).

ومن هنا فإن حرية الفنان لا تتأتى مع أول دافع، أو أول خاطر، بل يجب على الفنان أن تكون حريته حرية متفاعلة مع المجتمع فتجنى تلقائيتها من حصيلة هذا التفاعل وصدقه مع ذاته.

والحقيقة أن الفنان يلتقى فى تجاربه الحياتية بأحداث يتأثر بها، وموضوعات يتعلق بها، بل وموجودات طبيعية يقع تحت تأثيرها، إذن حرية الفنان ليست خلقاً من العدم، بل هى إبداع يشترك فيه معه المجتمع بكل مزاياه وعيوبه، وبذلك لا تكون حرية الفنان هى مجرد القدرة على الخلق، والإبداع فقط، بل هى - أيضاً - القدرة على التفاعل والتبديل، والإضافة، وهذا ما حدث من الفنانين فى عصر أختائون من خلال ارتباطهم بروح العصر، وما يحمله من محتوى ومضمون ليساعد فى تشكيل أيديولوجية مجتمعه.

(١) حسن سليمان - حرية الفنان - مرجع سابق - ص ١٥٥.

تحرر الفنان فى عصر أخناتون :

إن الفنان المصرى القديم قد انتمى إلى مجتمع متماسك قوى، استطاع من خلاله أن يعبر عن تطورات ذلك المجتمع الذى لم يكن عقبة فى سبيل تطوره وتقدمه، بل لم يكن الفنان يشعر بما يقلل من حريته عندما تتحدد له الموضوعات التى يجب الالتفات إليها، فلم تكن تلك الموضوعات تفرض بشكل فردى لنزوة عابرة أو فكرة طارئة، بل كانت تل الموضوعات هى ميول عامة، وتقاليدها جذورها العميقة - فى هذا المجتمع المتماسك - بين أبناء الشعب كما هى عند السادة.

وعالج الفنان المصرى القديم موضوعاته المحددة معالجات أصيلة استطاع من خلالها أن يعبر عن فرديته - إذا ما قورن بالحضارات الأخرى - وفى الوقت نفسه عبر عن آمال وتطلعات الطبقات المختلفة من أبناء الشعب، بل والأحداث الجديدة التى تجرى داخل المجتمع، ولعل مقياس عظمة الفنان المصرى القديم تعود إلى قدرته على إبراز السمات الأساسية لعصره، والكشف عن حقائقه الجديدة، وقدرته - أيضاً - على التوفيق بين النزعة الفردية عنده، وبين متطلبات المجتمع، وما يطرحه من عقائد، وأفكار، وأؤكد أن الايديولوجية لا يمكن أن تدخل إلى العمل الفنى من الخارج. بل يجب أن تتبع من ذات الفنان بل تكون جزءاً لا يتجزأ من شخصيته.

وهنا يصبح للموضوع شقين : شق مباشر يتعلق بالموضوعات التى تطرحها الجماعة وما تحمله من أفكار ومعتقدات، وشق غير مباشر والذى ينشأ من التجربة الفردية للفنان والتى يعنيه أمرها، أى من صميم وعيه الاجتماعى. كذلك نرى أنه من الصعب أن يوقع الفنان بخاتم التبعية لنظام ما، اجتماعياً كان أو سياسياً، بل إنه من الملاحظ بل من المؤكد أن تطور تاريخ الفن خلال فتراته المختلفة يؤكد - وهو التأكيد الصحيح - أن حرية الفنان فى التعبير عن مجتمعه تمهد على الدوام، بل وتسبق فى معظم الأحيان التطورات الاجتماعية ولو بقدر بسيط، وسوف نعطي مثلاً فى فترة "أخناتون" والتغيرات التى حدثت ومهدت لقيام تلك الثورة سواء على المستوى العقائدى، أو الفكرى و - أيضاً - على المستوى الفنى.

فليس من قبيل المصادفة أو لم يكن عبثاً أن تنتقل الثورة الأخناتونية فى الفكر والعقيدة - وهما عماد الحياة المصرية القديمة - من الواقع الاجتماعى إلى الواقع التعبيرى فى الفن لتعكس على إنتاجية الفنان، فالفنان يستجيب لما يشمله من تطور، وما يطرأ عليه من تغيير بوصفه الوجه التعبيرى لهذا الواقع الذى يعيشه بل يعانیه، ولا يكتفى - أى الفنان - بالاستجابة بل يحاول أن يقدم الإجابات، والحلول للأسئلة التى تطرحها المجتمع حول الصياغات الجديدة للأفكار، والعقائد، فنرى الفنان فى تلك

المرحلة - أقصد عصر أخناتون - وقد أكد أبعاد الفكر الجديد بميله نحو الصدق واتخاذة للواقعية أسلوباً لتنفيذ أعماله لكى يؤكد الفكر الجديد الذى نادى به أخناتون "واعتقه" الفنانون.

"فبمقدار ما يتعاطى الفنان واقع عصره، بمقدار ما يعطيه، وبمقدار ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز إرسال، وقاعدة لإطلاق الفن الحر الذى سرعان ما يصبح وقوداً فكرياً على أرض الثورة، وفى موقعة التحرير. بهذا وحده يصبح الفنان تعبيراً ثورياً عن واقع عاشه ومصير كابده وانفعال عاناه، وبغير هذا لا يكون الفنان بحق وليد واقعه وحفيد عالمه وربيب عصره"^(١).

لذا نجد الفنان يلتزم بأحداث الواقع من حوله متأثراً بها بمقدار ما هو مؤثر فيها، تلك هى القاعدة التى استند إليها الفنان فى عصر "أخناتون" - بل والعصور السابقة له واللاحقة عليه - فكان الفن هو سجل الأمة الحقيقى فى قوتها وضعفها فى انتصاراتها وكبواتها، فالأهرام جاءت لتؤكد تلك الروح العملاقة التى تعيش داخل المصرى فى الدولة القديمة، كذلك جاءت تماثيل الدولة الوسطى بملامحها القوية لتفصح لنا عن تلك الروح القتالية التى تميز بها حكام تلك المرحلة، وكذلك نرى فى أعمال الدولة الحديثة هذا القدر من الصدق، والواقعية - فى أعمال أخناتون خاصة - لتؤكد هذا المعنى الذى نادى به أخناتون بل وعاشه، وأكثر من هذا فقد سمي نفسه "أخن إن ماعت" أى (العائش على الصدق) أو (العائش فى الحقيقة).

تلك كانت أهم مميزات الفنان المصرى فى كل مرحلة من مراحل المجتمع المختلفة، يأخذ منه ويعبر عن طموحه، وآلامه، وآماله، لذا فالفنان بالفعل هو مرآة مجتمعه الذى تنعكس عليها كل دقيقة من دقائق هذا المجتمع بكل جموعه وتفاصيله، فهو ملتزم به وبقيضايه.

الفن والثورة فى عصر أخناتون :

الفن هو أحد الوسائل التى يستطيع بها المجتمع أن يصل إلى مرحلة الثورة، الثورة على كل ما هو بالى وغير مواكب لتلك المتطلبات الجديدة، فلا نستطيع أن نتخيل تلك الثورة العقائدية والتوجهات الفكرية فى فترة حكم "أخناتون" دون أن يكون للفن دوراً رئيسياً فيها، وهذا ما يدفعنى إلى القول مع "بيترفايس" : "لكى نقيم ثورة فى بلد ما لابد أن نقيم ثورة فى الفن أيضاً"^(٢).

(١) جلال العشرى - مجلة الفكر العربى المعاصر - العدد الخامس والعشرون - ١٩٦٧ - مقال بعنوان "الإلتزام فى مسرح بيترفايس" - ص ٧٣.

(٢) جلال العشرى - نفس المرجع السابق - ص ٧٣.

وكما يؤكد هذا ارتباط الفن بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً يؤكد - أيضاً - التزام الفنان تجاه هذا المجتمع. فالفن الذى لا يحمل بداخله فكرة ويناقش قضايا عصره، وينفذ لهذا الواقع الذى يعيشه هو أبعد ما يكون عن الفن الصادق. ولا أقصد هنا "بالالتزام" أن يكون صادراً عن سلطة بعينها - سواء كانت سلطة سياسية، أو عقائدية - أو جمالية - بل أعنى توسيع مفهوم الالتزام - بحيث لا يقتصر على تلك النظرة الأحادية سواء فى السياسة أو الفن - بل يشمل العالم ويحيط بالإنسان دونما انفصال عن الواقع الاجتماعى بعلاقاته وقضاياها".

ولا شك أن فترة أختاتون - أو "الأثونية" إن جاز التعبير - قد تركت بصمات عميقة فى مجالس الفن والأدب ومن قبلهما، ولقد إمتد تأثيرهما إلى ما بعد عصر أختاتون فى الدولة الحديثة، وبخاصة فترة حكم "تون عنخ آمون"، وسوف أوضح تلك التأثيرات فيما بعد، ويرجع الفضل فى ذلك "للايديولوجية" الجديدة فى الانتشار المتزايد لروح الحرية فى ذلك العصر.

عصر "أخناتون" والبحث عن قيم جديدة :

إن مرحلة البحث عن القيم الجديدة، والسعى إلى تحقيقها بعد ثورة أخناتون ، تمثل المرحلة الثانية من عملية التحرر بعد التخلص من التقاليد القديمة في النظرة العقائدية، والمعالجات الفنية، فالذات التي توصلت إلى الاستقلال النسبي والتحرر من القواعد والثوابت السابقة، لا يمكن أن تقف عند هذا الحد، بل لابد لها من أن تتخطى تلك المرحلة؛ لتصل إلى مرحلة أخرى تحاول فيها الإتجاه نحو الماضي؛ لاكتشاف قيم جديدة تكون بمثابة دافع إلى المستقبل، كذلك نتجه نحو ابتكار قيم جديدة تعينها على الاستمرار في هذا الاتجاه.

ولقد كان للتوجيه الشعوري، والفكرى أثره الواضح في توجيه الأحداث في تلك الفترة، حيث الاتجاه إلى الواقعية، والصدق في التعبير، والآراء، كذلك الدوافع الفكرية والإنسانية التي ألقت بظلالها على فن النحت في تلك الفترة؛ لتبحث لنفسها عن شكل ينظم تلك العلاقات الجديدة التي نشأت في المجتمع، وتبرر العلاقات القائمة بين هذه العقيدة، وتلك المشكلات المستحدثة، حيث طرحت أفكار أخناتون أبعاداً جديدة لم تكن معروفة من قبل في المجتمع المصري القديم.

فنرى أخناتون وقد اتبع عقيدة وحدوية وهي عبادة "أتون" المتمثل في قرص الشمس. "وكان من جراء اسباغ أخناتون تلك العقيدة الفكرية على المواضيع التي طرقها؛ أن قضى على كثير من دروب الخيال الغامض، والرموز الخفية التي كان فهمها حكرًا على فئة دون غيرها والتي تمثلت في الديانة المصرية القديمة، فقضى على طبقة الكهنة الرجعية التي تؤمن بالخرافات، وتعتقد الأوهام، تلك الطبقة التي استمرت في معارضته سرا أو علانية طوال فترة حكمه"^(١).

ولقد كان الدافع الحقيقي وراء نقل العاصمة من الجنوب "حيث طيبة" إلى الشمال في مدينته الجديدة التي أطلق عليها اسم "أخت أتون" - والتي تعنى "أفق أتون"، والمعروفة الآن باسم "تل العمارنة" بمدينة المنيا في صعيد مصر - هو أن يجد مأوى آميناً لنشر دعوته الجديدة في سلام وهدوء.

"كذلك كان "أخناتون" يريد من هذا أن يكون بمعزل هو وحاشيته عن الوسط الخطر الذي كان يحيط به في "طيبة"، وبذلك يضمن لنفسه مكاناً آمناً خصباً ليبذر فيه بذور عقيدته الجديدة حتى يتسنى له أن يجنى ثمرتها، ويعاقب الجامحين من رجال "طيبة"

(١) د. عبد الحميد الفقى - رسالة دكتوراه بعنوان "دوافع ظهور الواقعية في النحت" - كلية الفنون الجميلة بالقاهرة - ١٩٨٧ - ص ١١٨.

والناصحين لهم من كهنتها فى نفس الوقت^(١). وبعد أن نجح "أخناتون" فى القضاء على عبادة آمون ومحو كل آثاره من على جدران المعابد القديمة، نجده وقد غير اسمه من أمنحتب، ويعنى "أمون راض" إلى أخناتون ويعنى "أتون راض".

ولقد اختار "أخناتون" الشمس لكى تتوحد جميع الآلهة تحتها فاستخدم هذا الرمز فى الفن على شكل قرص الشكل المنبعث منها أشعة تنتهى بأيدى آدمية، وكأنها تبسط قدرتها على العالم وشنونه الأرضية (شكل ١٧).

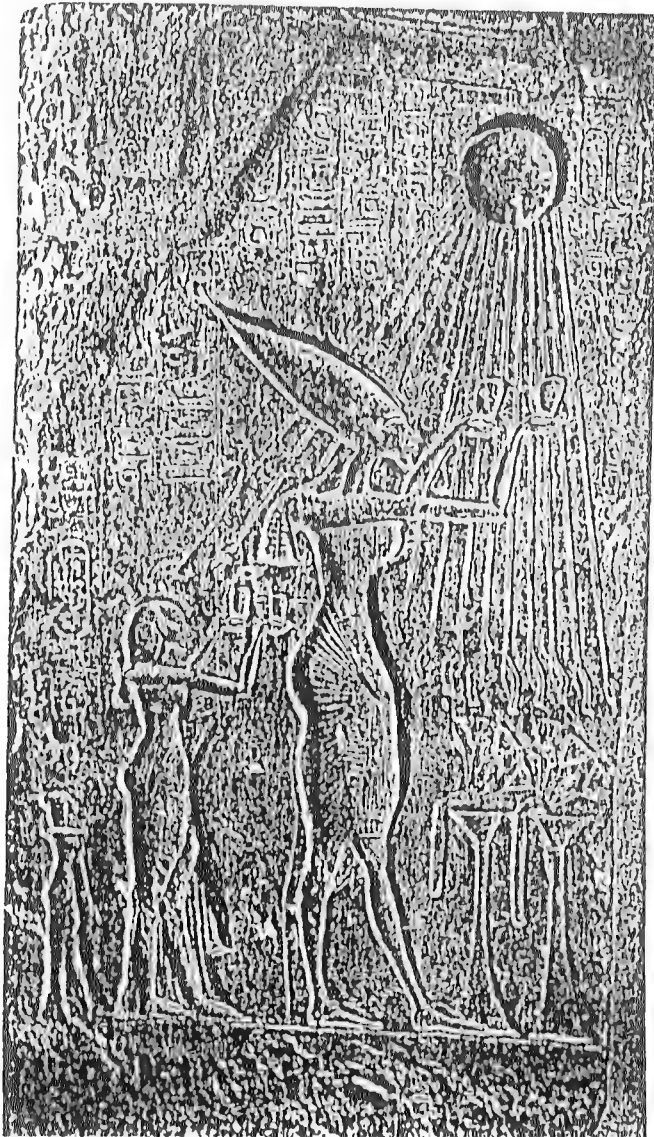
وإنه لمن الجلى أن أخناتون كان يرسى بذلك دينا عالميا جديدا حاول من خلاله أن يحل محل القومية المصرية القديمة التى سبقته، والتى كانت تملاً فراغا كبيرا فى حياة المصريين السابقين عليه. وطبعت تلك العقيدة فنون أهلها بطابع ثورى جديد، يتمشى وتلك الثورة العقائدية التى أطلقها "أخناتون"، حيث حلت علاقة الإنسان بالملك الإنسان، محل علاقة الإنسان بالملك الإله - أو ابن الإله - ويتضح هذا من النقوش الجدارية، إلا أن هذا الفن المصاحب والمعبر عن هذا الفكر الثورى والتى كان يمتلك "أخناتون" فيها زمام المبادرة، قد وجد استحسانا جديدا فى الحياة الإنسانية فى ذلك العصر، إلا أن "أخناتون" لم يكن ليتجاهل التجارب المصرية الشائعة بالوراثة فى المجتمع المصرى القديم، لذا نجد بعض الأشياء التى استمرت حتى بعد فترة أخناتون، كالنقويم الشمسى مثلا، هذا على المستوى العقائدى وعلى مستوى الفن فإن هناك الكثير من التقاليد القديمة ظلت سائدة دون أن تتغير.

السمات العامة لفن نحت التماثيل فى عصر أخناتون :

سجل الفن فى عصر أخناتون قدر من الحرية لم تتمتع بها العصور السابقة عليه، حتى أننا نستطيع أن نتكشف هذا فى الآثار التى خلقتها لنا تلك الفترة. كذلك فإنه عند استعراض تلك الأعمال وخاصة ما يتصل منها بالنحت المستدير "فن التمثال" فإننا سوف نجد تحرراً واضحاً من التقاليد الرسمية السابقة، فنرى الفنان يصور الرجل والمرأة على السواء بطبيعتيهما أى كما يراها فى الحقيقة دون تغيير، فصورهما واقفين وجالسين، ومضطجعين بل فى كل وضع طبيعى يمكن أن نتصوره (شكل ١٨).

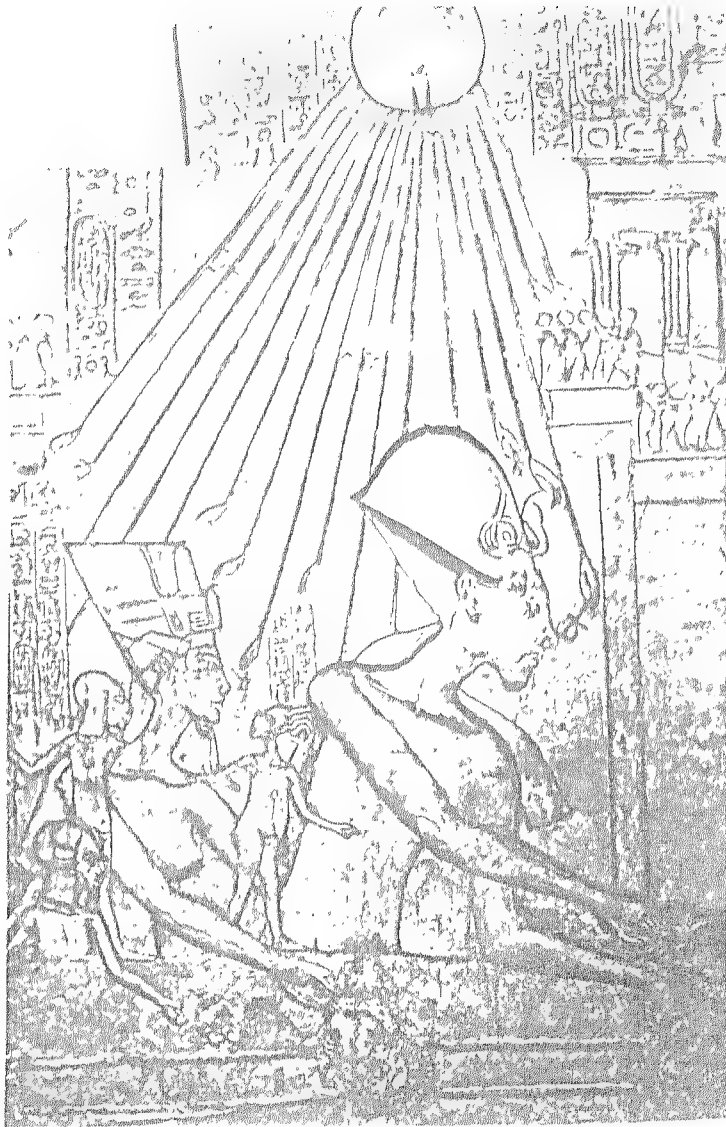
لذا فإن فن "نل العمارة" قد أدخل على الفن المصرى روح جديدة، فنرى فى أعمال أخناتون التى وجدت فى الكرنك، إنتفاخ البطن، وطول الرقبة ونبوء عظام

(١) سليم حسن - مصر القديمة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - الجزء الخامس - ١٩٩٢ - ص ٢٧١.



شكل (١٧)

أختامون وعائنه يصعدون أمام قرص الشمس "الاله أتون"
اتل العمارة - الدولة الحديثة - الأسرة ١٨



شكل (١٨)

لوحة من الحجر الجيري 'الأختاتون وتفرتيين' في أحد المشاهد اليومية
(الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة)

الجمجمة والفك، وهذا ما دفع سيريل ألدريل إلى القول : "وهذه التماثيل هي المحاولة الوحيدة الواعية في تاريخ مصر القديمة كله لإنتاج شكل جديد تماماً ونبذ التقاليد الماضية، حتى وإن ظهر أن صاحب هذا التجديد لم يستطع أن يتحرر تماماً من التقاليد القديمة، إذ نجد فيها تعبيراً خارجياً مرئياً يشف عن قوة داخلية روحية ذات ومضة من ومضات التعصب الدينى تجسده التحديات الثابتة، والذي يبدو أن حالة الاستغراق في النقوى والورع، الذى كان قد تأصل في تماثيل النذور المعاصرة، قد تأصل في هذه التماثيل العملاقة إلى ذروة الجذب الصوفى"^(١).

إلا أن هذه الأعمال تأسر النفس من فرط صدقها وواقعيتها، ونرى هذا في المشاهد التى تمثل العائلة الملكية خلال حياتها اليومية العادية (شكل ١٩) حيث الملك والملكة والأميرات فى جلسة عائلية وهذا الموضوع لم يكن مألوفاً تمثيله فى الفن الرسمى المصرى القديم من قبل.

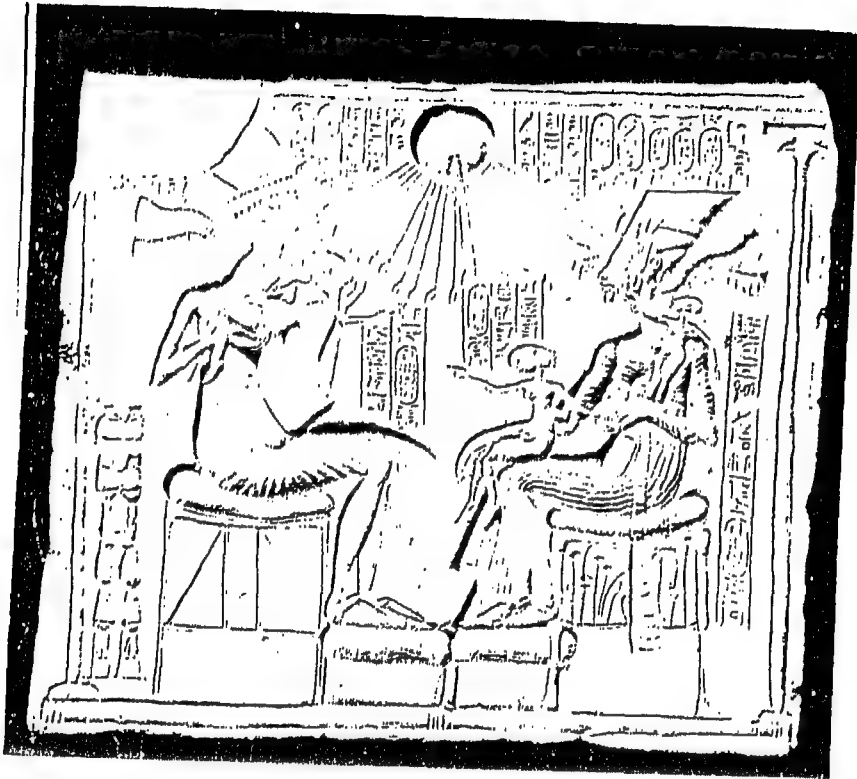
كذلك هذا التباين بين تلك الصوفية التى تتسم بها وجوه الملك "أخناتون"، وأفراد أسرته (شكل ٢٠، ٢١)، وتلك الأجسام الشهوانية التى تتمثل فى أجسام الفتيات البضة التى لم يهمل فيها النحات العناية بالتفاصيل، وإبراز المفاتن (شكل ٢٢، ٢٣) "ونشاهد الأشخاص فى أوضاع ومواقف تصبو إلى بساطة ما هو طبيعى، وتترك انطباعاً بالخصوصية، وما حدث هنا أشبه بالأساليب التى اتبعت مع انفتاح الأدب الرسمى على اللغة العامية الوطنية، إنه نزعة إلى تبسيط الشكل مع التخفيف من حدة خطوطه الأساسية، وتراجع دور هذه الخطوط فى إبراز حدود الشكل. وأصبحت السيمتريّة فى الفن أكثر خفاء. وظهر المنظور الزائف، وانفتح المجال أمام التعبير عن العواطف فانطلقت دون قيد بعد أن تداعت الحدود الصارمة"^(٢).

لذلك جاء من تلك الفترة أشد تعبيراً، وأذخر حياة، لما سمحت به السلطة الملكية والدينية ومقتضيات طقوسها، فنرى الأجسام يصيبها شئ من الاستطالة، وازدادت الأوضاع ليونة ومرونة، كذلك العناية بالأطراف بقدر لم يك من قبل، وتبدلت القوة والشدة التى سيطرت على فنون الدولة الوسطى، بروح شفافة ومعالجة رقيقة للأشكال.

ونذكر "كريستيان ديروش" فى هذا الصدد : "ولم تكن محاولة التخلص من القواعد الفنية الطبيعية القديمة لتجرى دون أن نقابلها بعض الصعوبات؛ بسبب قلة الفنانين القادرين على خلق قواعد جديدة، ولجأ أخناتون إلى الفنانين الأصليين

(١) سيريل ألدريل - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ٢٢٥.

(٢) نيقولا جريمال - تاريخ مصر القديمة - مرجع سبق ذكره - ص ٢٩٥.



شكل (١٩)

"أختون ونفرتيتي" مع طفليهما . حجر جيري

(الأسرة ١٨)

-٦٩-



شكل (٢٠)

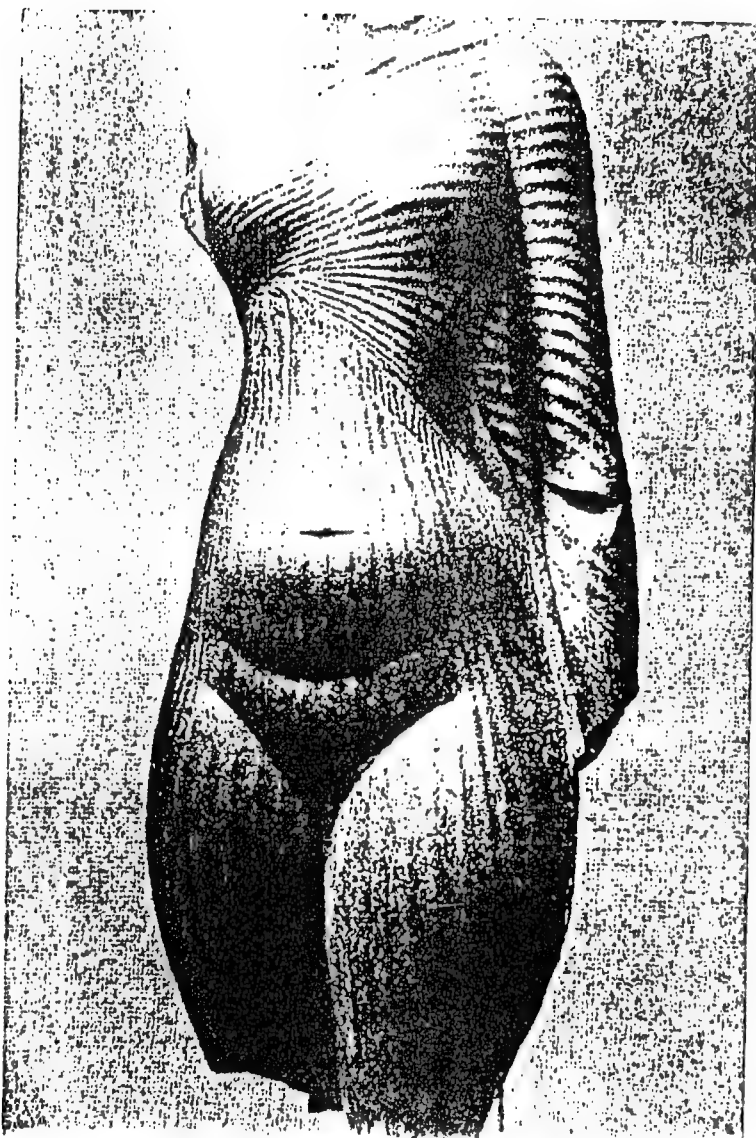
رأس الملك "أخناتون" من الحجر الجيري
(الأسرة ١٨ - الدولة الحديثة)

-٧٠-



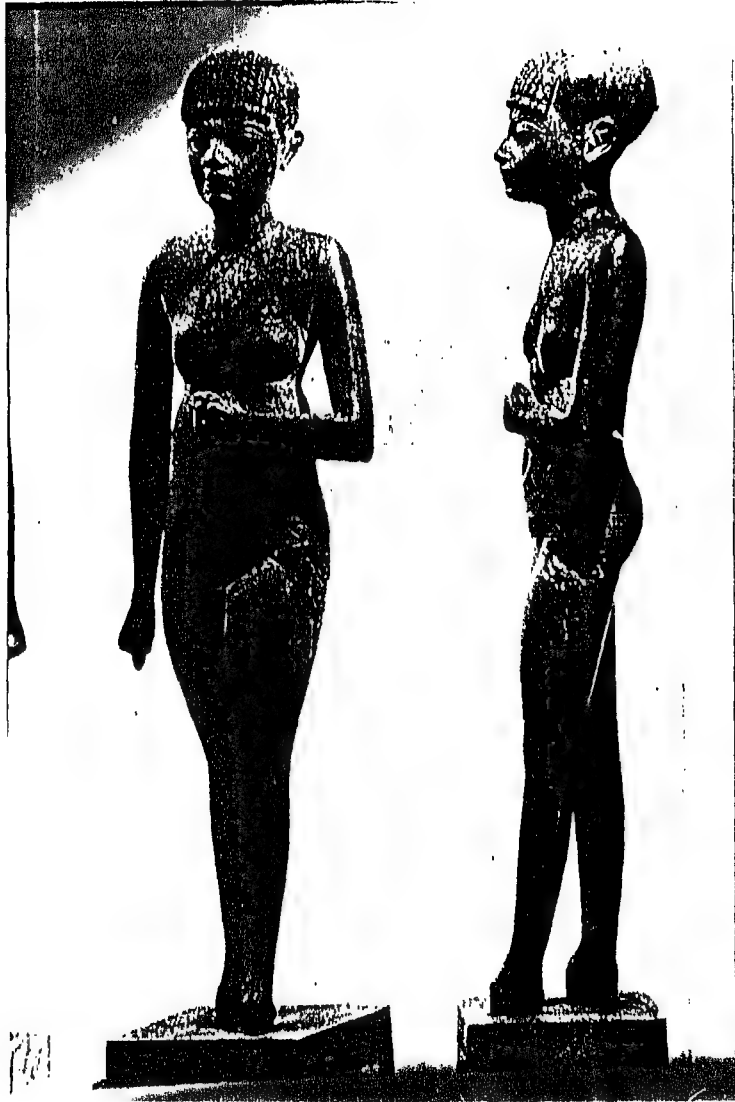
شكل (٢١)

رأس من الخشب ربما لأحد أفراد أسرة أخناتون



شكل (٢٢)

تمثال للملكة نفرتيتي من الكوارتزيت الأحمر
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - متحف اللوفر)



شكل (٢٣)

تمثال من الخشب لأحد الفتيات فى سن مبكرة
(الدولة الحديثة)

المتخصصين حتى ذلك العهد فى الفنون الصغرى، والذين كانوا يتمتعون بقدر من حرية العمل والمرونة أوفر من ذى قبل. ولقد اتبع هؤلاء الفنانون أسلوباً واقعياً جديداً تتمثل أوضاع أنماطه فى تماثيل "أمينوفيس الرابع" الضخمة التى وجدت فى الكرنك^(١).

كذلك اتفق د. ثروت عكاشة فى هذا الرأى عندما ذكر: "غير أن أخناتون حين حاول فرض اتجاهاته الفنية المحدثه، ولم يجد مساندة من كبار النحاتين الفنانين القادرين على الخلق، والابتكار، والخروج عن القواعد "الطبيعية" التقليدية، لجأ إلى الفنانين المتخصصين فى الفنون الدقيقة التى كانت تتيح لهم مرونة وتحرراً يفقدنهما فنون المعابد المقدسة"^(٢).

من الرأى السابقين يتضح لنا : أن ثورة "أخناتون" من بدايتها اعتمدت على الفكر الحرفى الآداء، إضافة إلى أن تلك الحرية لم تصدر عن فنان فرد أو مجموعة من الفنانين دون تشجيع من عائلة، وراعيه الذى أراد أن يعبر الفن عن روح ثورته، وما تتصف به من الصدق والواقعية. وهكذا كان أخناتون نفسه هو قائد هذا التحول، فأصبح الفنان أكثر تطرفاً من فرط إحساسه بالحرية المتاحة من قبل السلطة فى هذا الاتجاه، حيث انتشرت النظرة إلى الملك باعتباره إنساناً اختاره سيده الخالق ليكون حاملاً لرسالته.

وهنا نجد أن المضمون الجديد هو الذى حرك الأشكال وطورها، بل نستطيع أن نقول هو الذى حددها. لذا فإن التغيرات الاجتماعية تتبعها تغيرات تطراً على الفن بوصفه الشكل الذى تنعكس عليه صورة المجتمع الجديد وما يحويه من أفكار، ويعتقده من مبادئ. ونادراً ما تحمل الأشكال القديمة مضامين جديدة؛ لأنها فى الغالب تسعى لخلق أشكال جديدة تستطيع أن تعبر من خلالها عن صدق دعوها.

"ولنا أن نتبع محاولات الفنان الدائبة، لتخليص العملية الإبداعية مما يراه غير متوافق مع الواقع الجديد "أسلوباً وتعبيراً"، بحيث يضاف على التماثيل روحاً جديدة تستمد حيويتها من ذلك التناسق الفكرى والأدائى مع ما يفرضه التطور الطبعى للحياة. فهو عندما يتحرر من الأساليب التى لا تستطيع مواكبة الفكرة الجديدة، باحثاً لإيجاد بديل يستطيع التعبير به، إنما يكون ذلك قمة الالتزام بروح الفن وأهدافه، وهو قد يعانى فى تلك العملية من الصراعات داخله وخارجه، فأما داخله : فيتمثل فى معاناته لتجويد أسلوبه ليلائم الفكرة الجديدة، وأما خارجه فيتمثل: من خلال مجموعة الضغوط

(١) كريستيان ديروش - الفن المصرى القديم - ترجمة محمود خليل النحاس، أحمد رضا - مراجعة دكتور عبد الحميد زايد - القاهرة - ١٩٩٠ - ص ٢٦٣، ٢٦٤.

(٢) د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - ج٢ - مرجع سبق ذكره - ص ٧٠٤.

والعوائق التي تعمل ضد عملية التغيير في حد ذاتها، والفنان الحقيقي هو الذي يعتبر تلك الصراعات جميعها وقوداً يزجى به عملية التفاعل يصقل من أدواته ويجود في مفرداته" (١).

ومن هنا فإن لكل من المضامين، والأشكال نقطة بداية وأصل انبعثت منه، وطريق تطور طبيعي.

"الأشكال الجديدة لا تخلق فجأة، كما أنها لا تطبق برسوم، ويصدق نفس القول على المضمون الجديد، ولكن ينبغي أن يكون الأمر واضحاً، فالمضمون، وليس الشكل هو الذي يتجدد في البداية دائماً. المضمون هو الذي يولد الشكل وليس العكس. المضمون يأتي أولاً لا من حيث الأهمية وحسب بل ومن حيث الزمن أيضاً" (٢).

ولقد أظهرت فنون "فترة أخناتون" مبالغاً كثيرة للوصول إلى الحقيقة ومحاكاة الطبيعة، مما أضفى عليها طابعها المميز، كما أظهرت لنا آثار تلك الفترة كيف أن الفنان كان حريصاً على الوصول إلى الكمال من خلال دراساتهم العميقة للطبيعة، وذلك من خلال النماذج التي عثروا عليها في مراسم الفنانين من أشكال رعوس آدمية لرجال ونساء (شكل ٢٤) صُبَّتْ مباشرة على وجوه أفرادها، كذلك مجموعة دراسات للمراحل المختلفة التي يمر بها لحت التماثيل.

وهكذا كان أخناتون - كما يقول "أرنولد هاووزر" في كتابه "التاريخ الاجتماعي للفن" -: "أول من أبدع الفن الانساني حين جعل من المذهب الطبيعي الجامد مذهباً حياً، وذلك حين ألقى في روح الفنانين حب الطبيعة يستلهمون منها بعد أن يحسوا ما فيها من جمال وإذا هم يصورون عن انطباعات وأحاسيس وتأثرات بعد أن كانوا يحاكون ما يشاهدونه، وما تقع عليه عيونهم، فبدأ الفن ذا مسحة أخرى تتمثل فيها دقة التعبير وصدى الأحداث" (٣).

ومن هنا اهتم الفنانون بدراسة الجسم، وتصويره في شكل ينبض بالحياة، والعواطف التي حُرِّمَتْ في الفترات السابقة، كما حاول الفنانون التعبير عن الحياة الباطنة المنعكسة على الوجه، والذي يمثل الجانب العاطفي، والمعنوي من الأشياء أكثر ما يمثل الحقيقة المادية الخالصة.

"ونرى إخناتون وقد اختار لنفسه لقب "عنخ إن ماعت" أى "العائش في الصدق" لتكون مبدأ في الحياة ونقطة انطلاق لعقيدته الجديدة، ومتقبلاً من خلالها حقائق الحياة اليومية

(١) د. أحمد عبد العزيز - مرجع سابق - ص ٥٦.

(٢) أرنست فيشر - ضرورة الفن - مرجع سبق ذكره - ص ١٨٨.

(٣) د. نروت عكاشة - الفن المصري القديم - ج ٢ - مرجع سبق ذكره، ص ٧٠٤.



شكل (٢٤)

قناع من الجص صب مباشرة على الوجه
وجد منه مجموعة قس محارف الفنانين بتل العمارة
(متحف برلين - الدولة الحديثة)

ببساطة ودون تكلف، ولا شك أن لهذا المبدأ أثر عظيم في الفن من حيث تشجيعه على المضى بخطى أسرع نحو التحرر من القيود القديمة. ونرى المثال "بك" (*) يقول : "أنه هو المساعد الذى علمه جلالتة ليكون رئيس المثاليين لأثار الملك الضخمة العظيمة" (١).

"ومن هنا ننبتن أهمية الإرشادات التى كان يوجه بها أخناتون فنانيه، فالحياة فى الصدق هى جزء من تعاليم الدين يُرشدون بها، ويعملون من خلالها، فكانت حربتهم ملتزمة بما بشيع من أفكار، وعقائد، ولأول مرة فى التاريخ المصرى نرى الفنانين يعبرون عن الأشياء كما يرونها لا كما يجب أن تكون. وقد وصف الأستاذ "برستد" هذا الفن بأنه فن بسيط جميل ينم عن الحقيقة، ويرى ببصيرة ثاقبة ما لم يره أى فن آخر من قبل" (٢).

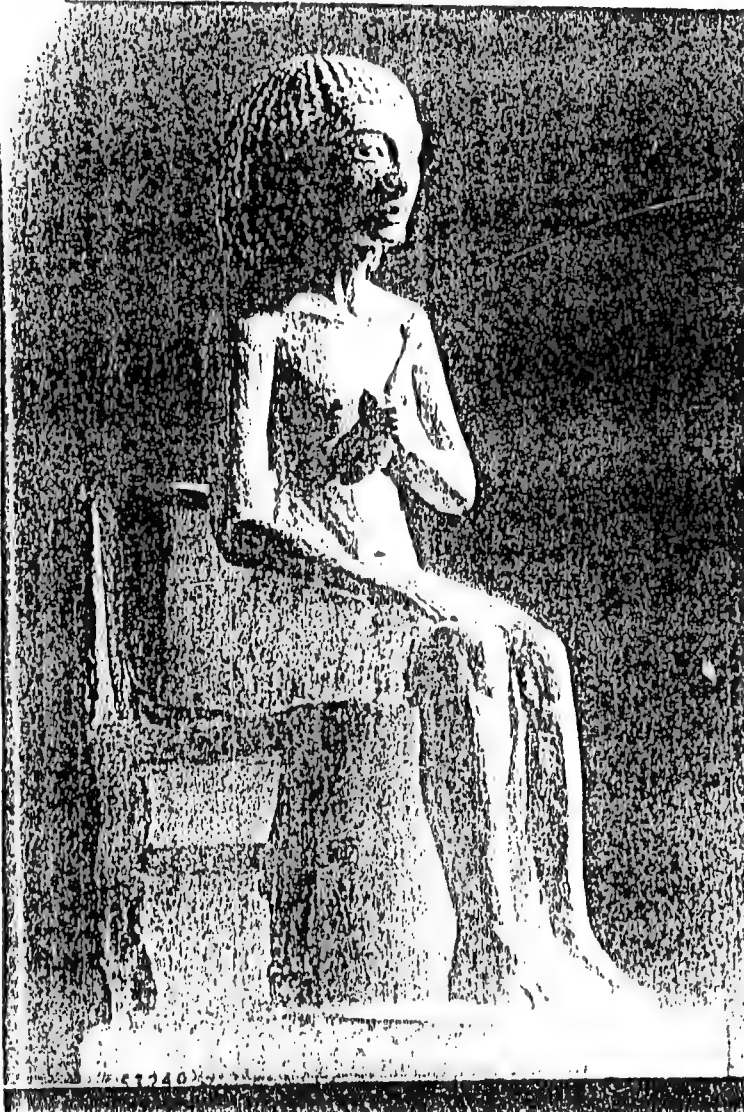
ومما هو جدير بالذكر أن الفنانين فى عصر أخناتون اهتموا بتمثيل أفراد الشعب كاهتمامهم بتمثيل أفراد العائلة الملكية (شكل ٢٥) وهو أحد أهم السمات الرئيسية فى تلك الفترة، حيث نلاحظ هذا التشابه حتى فى المعالجة الفنية للتمثال من حيث التعبير والأسلوب.

ونخلص من السمات العامة للفن فى عصر أخناتون إلى شيئين هاميين اختلفا فيهما عن الفن فى الفترات السابقة عليه : أولهما - يتعلق بموضوع العمل الفنى من حيث هو تعبير مباشر عن فكر جديد نبذ تعدد الآلهة، والثانى - يتعلق بفكرة جديدة وهى تمثيل الفراغ "البعد الثالث" وبالطبع فإن الأفكار الجديدة تطرح تساؤلات يجب الإجابة عنها من خلال ممارسات الفنانين، لذا جاءت أعمالهم مبتكرة وجديدة تحمل فى طياتها قدر من الحرية والمرونة يتلاءم وما هو مطروح من أفكار.

(*) المثال "بك" - كبير رجال الهندسة فى عصر أخناتون ومثال الملك.

(١) سليم حسن - مصر القديمة - ج٥ - مرجع سبق ذكره - ص ٣٣٢.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.



شكل (١٢٥)

تمثال لرجل مجهول جالساً وممسكاً بأحد براعم زهرة البشنين
حجر جيري ملون - أواخر عصر أخناتون - المتحف المصري

أثر الحرية على الأشكال فى عصر أخناتون :

كانت حرية الفنان فى "عصر أخناتون" أثرها البالغ على الأشكال الفنية من حيث تناول الموضوع؛ والمعالجة الفنية، وابتكار أساليب جديدة، والاندفاع نحو التعبير عن المشاعر، والميل لمحاكاة الطبيعة، وأول مظاهر تلك الحرية تطالعنا فى الأشكال التى حوت الملك والملكة، حيث اختفى الشكل الكهنوتى القديم، ليحل محله منظر الملك وهو يعيش بطبيعته.

كذلك تركزت قدرة الفنان فى هذا العصر على معالجة الموضوعات التى تتعلق بالإنسان بشكل مباشر، ونستطيع أن نتبين هذه الحقيقة بشكل واضح من خلال أعمال "أخناتون"، حيث صور بما فيه من شذوذ جسمى، دون ملق أو محاباة، حتى أن هذا الشذوذ ازداد مع مرور الأيام، فظهر أثره المبالغ فيه فى كل صور أفراد الأسرة المالكة فى هذا العصر، فليس من المعقول أن يكون باقى أفراد الأسرة مصابة بهذا الشذوذ، إلا أن العادة فى التمسك بإظهار خصائص الملك الجسمانية، قد أدى إلى تعميم هذا الطراز الذى لا وجود له فى الواقع، ويؤكد هذا (شكل ٢٦).

والواقع أن فن تلك الفترة إتسم بجمال النسب، وتعبيره عن الحياة العذبة، وما يكتنفها من ألفة بالغة، ظهرت جليا فى الأعمال الملكية، وهو الشئ الذى لم يكن مألوفاً أو متوقفاً، وهى مواقف ليس فيها من جلال الملك شئ كما كان متبعاً فى السابق، فنشاهد لأول مرة الملك وهو ممسك بالملكة فوق ركبتيه، يضمها فى رفق (شكل ٢٧) ويمسك بيدها أحيانا أخرى، وتلك الأعمال يتجلى فيها الترف والأناقة.

وهناك بعض الأشكال التى مثلت "أخناتون" فى هيئة طبيعية حيث العودة إلى الأسلوب الواقعى العذب دون مبالغيات كبيرة والذى استشعر الفنانون النزوع نحوه، وذلك من خلال أعمال اتسمت بواقعية (شكل ٢٨)، حيث نرى التمثال وقد تجلت فيه روعة الفن فى ذلك العصر بما أضفاه عليه من طابع الحزن والأسى على ملامحه الهادئة، كذلك البعد عن التشوهات الجسدية واحتفاظه بملامح صاحبه.

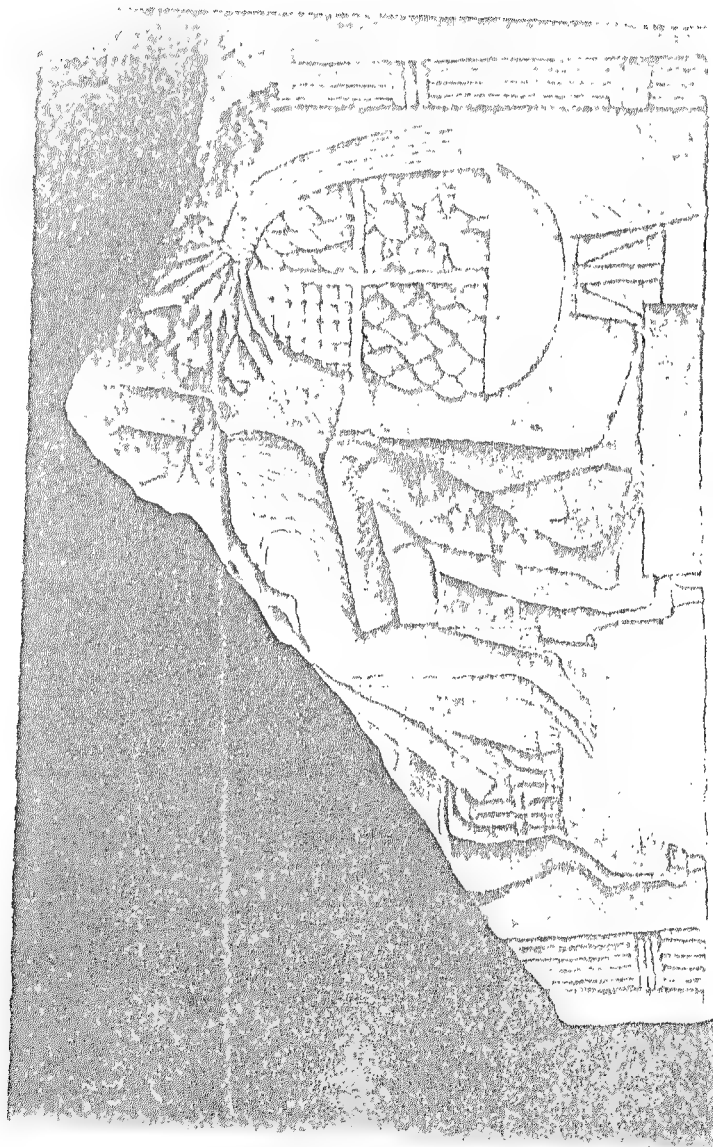
كذلك التمثال النصفى للملكة نفرثيتى "المصنوع من الحجر الجيرى" (شكل ٢٩) والذى ينبض بالحياة والرقّة من خلال انسياب الخطوط ورقّة الملامح ودقة المعالجة التى بعثت كثيراً عن الاتجاه "الإخناتونى" الذى ساد الفترة الأولى من حكمه، وهو ما يؤكد مدى القدرة على التنوع فى تلك الفترة، وتخلص الفنان من الجنوح إلى المبالغة والنثى أثرت تأثيراً عكسياً على فن النحت بعد أن زالت دولة أخناتون، مما دفع المصريين إلى البعد عن هذا الأسلوب والبحث عن جذورهم العميقة والقديمة.

-٧٩-



شكل (٢٦)

رأس لأحد بنات أخناتون - حجر رملي
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - المتحف المصري)



شکل ١٢٧

جزء من منظر فوق شاهد يظهر فيه أنثاتون وهو يجلس الملكة على

ركبته

فهي وضع غير مألوف

أحد جيران - متحف اللوفر

- ٨١ -



شكل (٢٨)

قناع من الجص لأحد رجال الدولة عشر عليه فس محرف المثال نجتمس
بتل العمارنة
(متحف برلين)

٨٢ -



شكل (٢٩)

رأس للملكة "نفرتيتي" ويظهر فيه دقة النحت ومحاكاته للنموذج
الطبيعي
(الأسرة ١٨ - متحف برلين)

ويقول (سليم حسن) فى هذا : "لقد انزعج المصريون من نتائج انزلاقهم فى صدق التعبير فى رسومهم، ومحاكاة الطبيعة، ولذلك فإنهم أخذوا يتشبهون حتى آخر أيام تاريخهم القومى فى حياتهم الفنية بأهداب طراز فنهم الثابت الذى كان متبعاً فى غابر الزمن، وكان خلاصهم الوحيد كان متوقفاً عليه"^(١).

وبالرغم من هذا نستطيع أن نؤكد أن حرية الفنان فى عصر أخناتون من حيث إتجاهه نحو المزيد من الحرية، وجرأته واندفاعه نحو تمثيل الطبيعة ومحاكاتها محاكاة دقيقة، ولم يقتصر الفنان على الإدراك فحسب بل حقق هذا من خلال أعماله، ولقد كانت حريته بمثابة جهد إبداعي متواصل يعتمد على اليد والأدوات مستعيناً بمهاراته الفنية وخبراته التكنيكية.

والفنان فى عصر أخناتون فناناً واقعياً يحيا فى صراع دائم مع المادة من أجل التعبير عن أفكار تلك الفترة ومثلها.

لذا فإننا نلمس بوضوح أن هذا الفنان قد حقق نوعاً من إدراك الحقيقة وذلك خلال إدراكه للحقيقة الفضائية "البعد الثالث" وهذا الإدراك هو بالتأكيد رؤية جديدة جعلت الفنان المصرى فى حالة من التوافق الوجدانى والبصرى مع العالم كما يعرفه، وأصبح إدراكه للطبيعة إدراكاً واقعياً واكب تلك النظرة لمجموع الأفكار والقيم السائدة التى دعت إلى الصدق والسعى لإبراز الحقائق كما هى، وأن هذا الإدراك الواقعى للطبيعة وللحقائق من حوله جعلته يرتقى إلى مستوى المثل التى دعى إليها أخناتون.

"وإذا كان الفنان العظيم - كما يقول "برجسون" - إنما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن إنفعال جديد أصيل، بحيث يولد فى أنفسنا أحاسيس جديدة أو عواطف لم يكن لنا بها عهد، أو انفعالات لم تكن فى الحسبان".

فليس أدل على عظمة الفنان فى عصر أخناتون من هذا التجديد وذلك التطور والتحويل الذى أضفاه الفنان فى هذا العصر، حيث نرى سمات وملامح جديدة وأصيلة قد ظهرت بوضوح من خلال أعماله بل وأثرها الواضح على الفترات اللاحقة عليه. "وبانقضاء ثورة أخناتون الدينية والرجوع إلى عبادة آمون فى طيبة رجع طابع الفن إلى التقاليد السابقة واستأنف الفنان المصرى القديم الطراز الفنى الذى عرف من قبل، إلا أنه لم يتخل تماماً عن طابع الوجوه المعبرة الجميلة، ويتجلى ذلك فى آثار "توت عنخ آمون" الذى عبر فيها الفنان عن شباب الملك الذى توفى صغيراً"^(٢).

(١) سليم حسن - مصر القديمة - مرجع سبق ذكره - ص ٣٣٩.

(٢) نعمت إسماعيل علام - فنون الشرق الأوسط والعالم القديم - الطبعة الرابعة - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٤ - ص ١١٩.

ونستطيع أن نلمح هذا في التمثال الخشبي النصفى (شكل ٣٠) كذلك امتد هذا التأثير ليشمل أعمالاً أخرى إتسمت بالرشاقة والرفقة والأناقة على مستوى الفن الرسمى فنرى فى شكل (٣١) وهو معروف بثالوث الملك توت عنخ آمون حيث يتوسط اثنين من الآلهة. كذلك ما نراه فى تمثال "حورمحب" (شكل ٣٢) حيث نرى تلك القسمات البديعة وهذا التأمل الروحانى المرسوم على قسمات الوجه.

كذلك هناك نموذج أقرب ما يكون شبيهاً بتمائيل عائلة أخناتون، وهو تمثال خشبي ملون للملك "توت عنخ آمون" يمثله وهو يخرج من زهرة اللوتس (شكل ٣٣) حيث يبدو التأثير الأخناتونى واضحاً فى العيون اللوزية والحواجب المقوسة، وتلك المبالغة الواضحة فى مؤخرة الرأس وهى من سمات فن العمارة، والأهم من تلك الصفات الشكلية هو الاحتفاظ بالإنطباع الحسى للكتلة ورقة ورشاقة الخطوط.

ولم يتوقف تأثير مدرسة أخناتون على هذا فقط بل امتد ليشمل بعض أعمال الأسرة "التاسعة عشر" (شكل ٣٤) حيث سلاسة الخطوط ورقة المعالجة فى الوجه من خلال التعبير الهادى على ملامحه كذلك أسلوب معالجة العيون وثنايا الملابس التى نالت عناية من الفنان.

وكذا تمثال الملكة "كليوباترا" (شكل ٣٥) حيث نرى هذا التشابه بينه وبين تمثال الملكة "تفرنيتى" (شكل ٢٢) من خلال وضع الأيدى والاهتمام بإبراز تفاصيل الجسم بشكل واقعى من أسفل الثياب التى نالت هى الأخرى عناية كبيرة من الفنان.

وكان من النتائج الهامة لفن فترة "أخناتون" أنه أعطى الفرصة للبحث - فى الجبال اللاحقة - عن حلول لتكوينات جديدة لم تكن مألوفة من قبل كتمثال الملك "أوسركون" (شكل ٣٦)، حيث يتأهل لدفع مركب أمامه.

ومن خلال الدراسة السابقة لأعمال النحت التى أنتجت فى فترة حكم "أخناتون" فإنها قد خطت خطوات كبيرة نحو التحرر من الأساليب السابقة عليها، وذلك من حيث التداول وأسلوب المعالجة، نظراً لاختلاف مفاهيم العقيدة الجديدة التى دعا إليها أخناتون، والفنان هنا قد التزام إلى حد بعيد بتلك المفاهيم وجاءت أعماله معبرة عن تلك الفترة أفضل تعبير.



شكل (٣٠)

جزء من تمثال نصفين للملك "توت عنخ آمون"

(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨)



المجلد ١٢١ : مصر



شكل (٢٢)

تمثال من الجرانيت لـ "حار محب" قائد الجيش في عهد نوت عنخ امون

(الأسرة ١٨)

- ٨٨ -



شكل (٣٣)

رأس الملك "توت عنخ آمون" وهو يمثل منبتاً من زهرة البشتين
(المتحف المصري - الأسرة ١٨)

٨٩٠٠



شكل (٣٤)

تمثال من الجرانيت الأسود لرمسيس الثاني

(الأسرة ١٩)

- ٩٠ -



شكل (٣٥)

جذع من تمثال للملكة "كليوباترا الثانية"
(حجر جيري - العصر البطلمي)



شكل (٣٦)

الملك أوسركون الثالث يدفع المركب
ويلا حظ فيه قوة الحركة . جبر جيسى ملون
الكرونك . الأسرة ٢٢

الفصل الثاني

الفن الشعبي أكثر مظاهر الفن المصري

القديم نجراً



الفن الشعبى :

إن المجتمع المصرى القديم مجتمع طبقى تحددت ملامحه، وتساكدت منذ الأسرات الأولى للدولة الفرعونية، فهناك طبقة الحكام، والكهنة والخاصة، ثم طبقة العامة.

ونشأ الفن الرسمى؛ ليعبر عن آمال، وتطلعات، وأفكار الطبقة الأولى، وجاء الفن الشعبى كامتداد طبيعى لفنون المجتمعات الأولى البدائية، ولقد استمر الفن الشعبى فى نسيج المجتمع المصرى القديم؛ ليؤكد قدرة الفنانين الأهليين على التعبير عن الجماعة، فى أشكال فنية أقل ما توصف به أنها استطاعت أن تتواجد وتؤكد نفسها من خلال طرافة موضوعاتها وتنوعاتها، وقدرتها على الأداء الحركى المتحرر من قيود العقيدة، والفكر السائد المنتمى إلى طبقة الخاصة.

وإذا كانت فنون الخاصة هى مرآة المجتمع، وعقلها الواعى فإن الفن الشعبى، هو عقلها الباطن المعبر بصدق عما يدور فى وجدان هذا المجتمع. والفن الشعبى فى أبسط تعبير هو فن ممارسة الجماعة لأنشطة تعبر مباشرة عن قضاياها، ومشاعرها. دون التوقف عند المشكلات الجمالية أو الفنية، فالجانب التعبيرى هو أهم العناصر التى تتوافر فى أعمال الفن الشعبى إضافة إلى الحيوية التى تتبدى من خلال الوجوه المعبرة، وهى نقطة الانطلاق الحقيقية لدى الفنان الشعبى، وهى التى تحدد فى الغالب شكل العمل الفنى، وهنا تكمن حرية الفنان الشعبى فى التعبير عن موضوعاته من خلال المجتمع الذى يصبو دائماً إلى الاندماج فيه، والتعبير عنه فى شكل طبيعى وغير مصطنع، فالفن الشعبى فى الغالب لا يُنسب إلى فنان بعينه، بل ينسب إلى الجماعة، وقدرتها على الإبداع التلقائى، لذا فالفن الشعبى هو رؤية يحددها المجتمع، أو فلنقل طبقة العامة.

والباحث يتناول الفن الشعبى المصرى القديم كموضوع للبحث، وكيف أن الفن الشعبى كان أكثر تحرراً - من الفن الرسمى - من حيث اختيار الموضوعات، والمعالجات التشكيلية، ومتخلصاً فى ذلك من الأنماط والأساليب الرسمية التى حددتها العقيدة المصرية القديمة، وأفكار الطبقات الحاكمة، والتى وجهه الفن إلى صياغة غاياتها وأغراضها، ووجودها، بل وإلى حماية هذه الغايات والأغراض.

ولقد تناول الفن الرسمى الموضوعات اليومية الشعبية، فى الكثير من المواضع فى المعابد والمقابر، إلا أنه صاغها بأسلوبه الخاص، والذى كان فى الغالب تحده أساليب الفترة التى ينتمى إليها.

إلا أنه عندما تتناول الفنان "الأهلى" الموضوعات الشعبية استطاع أن يعبر عنها بصدق أكبر، لما تمتع به من حرية فى الأداء، وسوف أوضح هذا من خلال استعراض العديد من النماذج بالشرح والتحليل.

الموضوع والمضمون فى الفن الشعبى المصرى القديم "فن التمثال" :

يتفق جميع الفنانين فى الغالب فى أنهم ينطلقون من نقطة واحدة للتعبير عما يريدونه، وهو الموضوع، فلا بد للفنان من اختيار موضوع محدد يعبر عنه بوسيلة ما يمكن تسميتها بالشكل.

ومن الممكن أن يتناول موضوع واحد عدد كبير من الفنانين كل حسب وجهة نظره، وهنا يتحول الموضوع إلى معنى، إلى فكرة، تصبح هى مضمون العمل الفنى، إذن، فالمضمون لاحق على الموضوع وهو الذى يحدد فى الغالب أسلوب معالجة الشكل، ويقول "أرنست فيشر" :

"وإذا كان الموضوع والمعنى يقدمان دائماً مترابطين، إلا أنهما مع ذلك لا يعبران عن شئ واحد إذ يمكن أن يعالج ويفسر اثنان من الفنانين أو الكتاب موضوعاً واحداً تفسيرين مختلفين إلى حد يجعل عمل كل منهما مختلفاً تماماً عن عمل الآخر"^(١). ويستطرد - أيضاً - فيقول :

"وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل - أيضاً - كيف يقدمه، وفى أى سياق، وبأى درجة من الوعي الاجتماعى، والفردى".

ولقد دلت على ذلك من خلال عرضه لموضوع "الحصاد" وكيف يمكن أن يعالج معالجات شتى، مختلفة فى مضامينها، فيمكن معالجته كمنظر طبيعى تقليدى، أو كانشودة شجيرة، أو كجهد إنسانى مرهق، أو كائنصار للإنسان على الطبيعة، وهو من خلال هذا يوضح لنا المضامين المختلفة للموضوع الواحد، وهذا يتوقف على وجهة نظر الفنان.

ومن هنا فإن المضمون يعنى شيئاً آخر غير ما يعنيه الموضوع، بل إن مضمون العمل الفنى فى الغالب يتحدد من خلال أسلوب تناول الفنان، وكيف يعبر، وأيضاً وعيه بالاتجاهات الاجتماعية المميزة لعصره، ومن هنا يأتى الاختلاف بين فنان وآخر، بل أكثر من هذا فى تفسير العمل من ناقد لآخر.

وإذا كان المضمون يعكس معنى العمل الفنى فإن الموضوع يعكس الظروف

(١) أرنست فيشر - ضرورة الفن - مرجع سبق ذكره - ص ١٧٢.

الاجتماعية السائدة، وسوف أدلل على ذلك ببعض الأمثلة من الفن المصرى القديم "الفن الغير رسمى".

ولقد عمد الباحث إلى توضيح المقصود بالموضوع، والمضمون؛ حتى يتسنى له دراسة الفن الشعبى المصرى القديم، وذلك نظراً لتعدد الزوايا التى تناولها الفن المصرى فى عصوره المختلفة، وهنا لابد من وضع حد بين "الموضوع الشعبى" الذى تناوله الفنان الرسمى، وبين الموضوع الشعبى الذى تناوله الفنانون الأهليون، وسوف يتضح لنا أن هناك فروق جوهريّة بعد تحليل بعض النماذج من كلا الاتجاهين من حيث التناول وأسلوب المعالجة الذى يحدد بالدرجة الأولى إذا ما كان العمل الفنى ينتمى إلى الفن الرسمى أو الفن الشعبى "الغير رسمى"، بل إن تحديد الموضوع الشعبى فى العمل الفنى لا يجعله عملاً غير رسمياً، لأن الفن الشعبى "الغير رسمى"، إن جاز التعبير هو من إنتاج فنانين يعبرون تعبيراً مباشراً عما يدور بداخلهم على عكس الفنانين المحترفين.

الموضوع الشعبى فى الفن الرسمى :

كثيراً ما نجد فى الفن المصرى القديم تسجيلاً لموضوع العمل على جدران المعابد بل وفى المقابر، حيث نجد بعض الأفراد منهمكين فى العمل، وهم يرعون ويحصدون (شكل ٣٧) أو ككتبة (شكل ٣٨) يملأ عليهم ما يكتبونه بوحى من سيدهم، أو كحملة للقرابين (شكل ٣٩، ٤٠) أو غيرها من الموضوعات المختلفة، والفنان هنا يقدم وجهة نظر سيده عن هؤلاء الرعايا، فالعامل هنا ليس موضوعاً مستقلاً بذاته بل موضوعاً ينظر إليه على أنه "ترس" فى آلة المجتمع، ولا مجال هنا للاستقلالية الفردية بل وحدات اجتماعية لها وظيفة، وليس لها الحق فى التعبير عن الذات، إلا أن الفنان "الرسمى" قد أضفى عليهم قدراً كبيراً من الواقعية وحرية الحركة وعالجها بأساليب بسيطة دون تكلف.

ويقول د. ثروت عكاشة فى هذا المضمار :

أما أفراد الشعب فقد مثلهم الفنانون فى وضعات واقعية لا يحجمون عن إظهار عيوبهم الجسمانية من ترهل البطن وضيق الأكتاف، وقصر القامة، ونرى على الجدران بعض أفراد الشعب وهم يقومون بأعمالهم اليومية، أو بعض الخدم وقد انحلت هاماتهم تحت ثقل ما يحملون من نباتات البردى أو القربان والهدايا. هكذا كان العنصر الأساسى فى الفن المصرى هو ارتباط أسلوبه فى التشكيل والتكوين بمفهوم اجتماعى معين، وغدا من اليسير علينا أن ننبين الفروق بين شكل شخص وآخر يختلفان مركزاً فى الحياة الاجتماعية^(١).

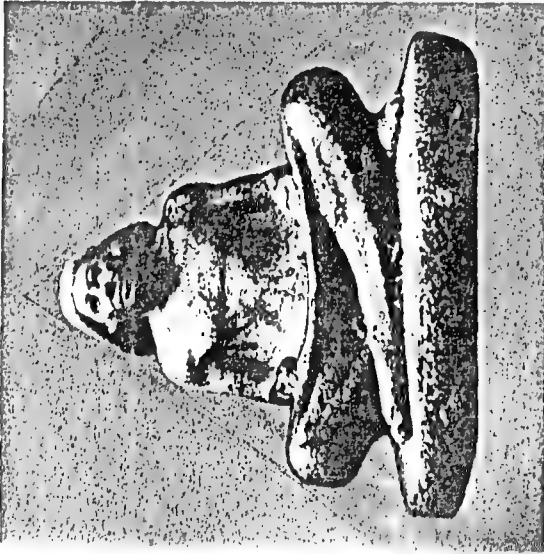
(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصرى - ج١ - مرجع سبق ذكره - ص ٢٩٢.



شكل (٣٧)

لوحة جدارية تمثل أحد الأنشطة اليومية
(الدولة القديمة . سقارة)

- ٩٦ -



شكل (٣٨)

تمثالان من الحجر الجيري الملون يمثلان الكاتب المصري
الدولة القديمة



شكل (٣٩)

حاملة القرابين في شكلها التقليدي
(الدولة الوسطى)

- ٩٨ -



شكل (٤٠)
تمثال حامل الجرار - خشب ملون
(الدولة الوسطى)

ومع تطور الأساليب وبروز الموضوع الشعبي، وظهور الأفراد، ومشاركتهم مشاركة جادة في الحياة ظهرت الواقعية كنوع من أنواع التعبير عن الموضوعات، فظهرت المعاناة الفردية لطبقات الشعب المختلفة واكتست الملامح بالإرهاق أحيانا وبإعمال الفكر أحيانا أخرى، حتى أن هذا كان له صدئ في الأعمال الرسمية في فترات مختلفة "كالدولة الوسطى، والدولة الحديثة، والعصر الصاوي".

وهنا يجب أن أشير إلى أن تلك الأعمال في مراحلها المختلفة - ونتيجة لثبات هذا التطور - خضعت لمفهوم وشكل محدد سار عليها الفنان، والتزم بها على عكس الأشكال الغير رسمية التي ظلت لا تخضع لتقاليد وحسابات الفن الرسمي، وغير مرتبطة في ذلك بمضمون فكري أو عقائدي أو سياسى معين.

تمائيل الخاصة^(٢):

لقد اتسمت تماثيل الخاصة بما اتسمت به تماثيل الملوك من وضعات ثابتة، حتى أنها - في كثير من الأحيان - حظيت بما حظيت به تماثيل الملوك من تنفيذها في الخامات الصلبة، وأيضاً حظيت بالرعاية كجزء مكمل لحياة الملوك. وساعد على ذلك - أيضاً - وجود حكام أقوياء لبعض الأقاليم في عصور سادت فيها الاضطرابات، مما دفعهم لتنفيذ أعمال يحاكون بها ملوكهم، كذلك الغنى الفاحش الذى تمتع به بعض الأفراد مما جعلهم قادرين على إنتاج أعمال كانت قاصرة على الملوك لما تحتاجه من إمكانيات كبيرة فى قطع، وجلب الأحجار، وكانت النماذج الملكية - بالطبع - هى المصدر الرئيسى لإلهام الفنانين وإثارة خيالهم، وكذلك عملاؤهم من الأفراد، إلا أننا نستطيع القول : أن هذه الأعمال فى معظمها لا تختلف كثيراً عن الأعمال الرسمية، بل كانت تستمد أساليبها منها (شكل ٤١).

ويقول "سيريل الدريد" عن هذا العمل : "ولما كان 'رع نفر' كبيراً لكهنة 'بتاح' فلا شك أنه كان هو المسئول عن وضع تصميم التماثيل والإشراف على تنفيذهما، وقد قام بهذا العمل المثالون الملكييون أنفسهم"^(١).

الدولة القديمة :

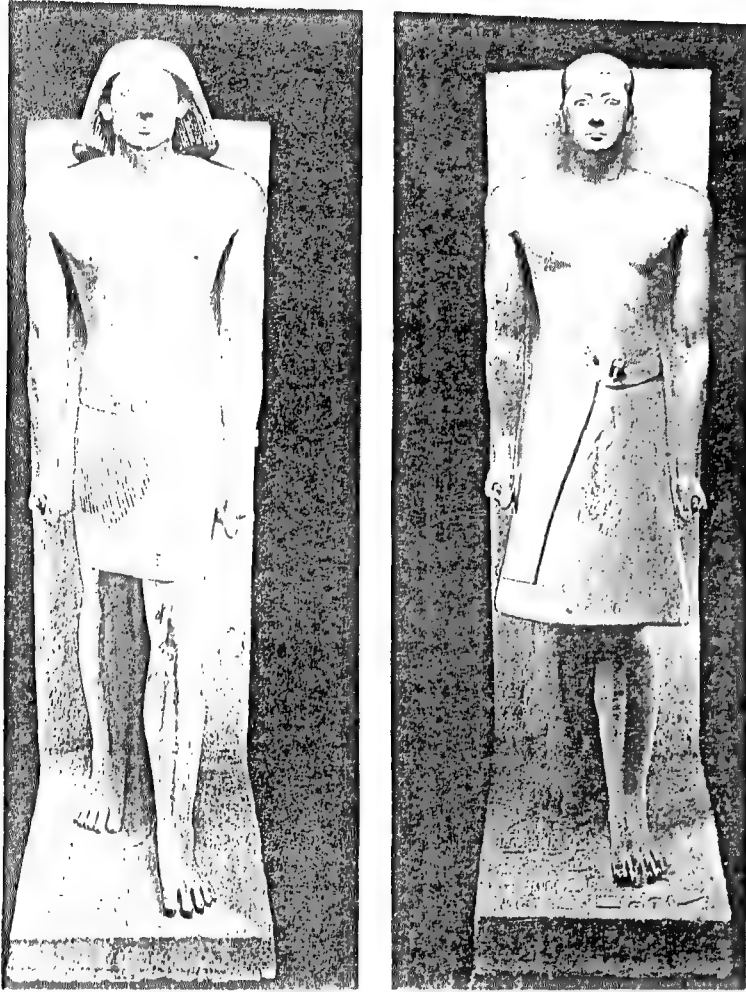
١ - تماثيل الأفراد : "الطبقة العليا"

اتسمت تماثيل الأفراد بقدر أكبر من المرونة، والحرية، والتنوع فى

(٢) الخاصة : يقص بهم أفراد العائلة الملكية والأمراء وحكام المقاطعات وأصحاب الوظائف المرموقة فى المجتمع المصرى القديم مثل طبقة الكهنة والمهندسين والكتبة.

(١) سيريل الدريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ١٣٥.

- ١٠٠ -



شكل (٤١)

تمثالان من الحجر الجيري الملون لـ "رع نفر"
اسقارة - الدولة القديمة - المتحف المصري

الموضوعات أظهرت مميزات وعيوب الشخصية كما هي فى الواقع دون تزييف أو تغيير (شكل ٤٢، ٤٣).

"وقد درس عالم الآثار الفرنسى "جاك ماندييه" الأوضاع المستخدمة، حيث أمكن تمييز مائة وعشرين وضعاً مختلفاً من التماثيل الحجرية، وحدها خلال عصر الدولة القديمة"^(١).

ولعل هذا التنوع يوضح لنا الحرية التى تمتع بها الفنان المصرى القديم عندما عالج موضوعاته التى تتصل بالأفراد، وخاصة ما يتصل منها بعامّة الشعب، والأمثلة كثيرة على ذلك، وسوف ألقى الضوء على عدد منها.

تمثال عائلة القزم "سنب": (شكل ٤٣)

هذا النموذج من النماذج الهامة، التى توضح قدرة الفنان على التعبير عن الواقع من خلال معالجته لأجزاء التمثال المختلفة، مع محافظته على طبيعة الكتل المكعبة للعمل.

ولقد استطاع التمثال أن يعبر وببساطة عن تلك العلاقة الأسرية الحميمة التى تربط أفرادها، وذلك من خلال وضع الزوجة حيث تطوق الزوج بذراعيها فى وضع أقرب للاحتواء منه للمحبة، ويؤكد هذا تلك النظرة الوائقة الباسمة التى احتلت قسماً وجهها الذى ينطق ألفة بملامحه المصرية الصميّة، وعلى الرغم من الضمور الذى أصاب أطراف الزوج إلا أن الفنان قد عالج هذا بقدر كبير من الذكاء، حيث عوّض عن وضعهما الطبيعى بوضع الابن والابنة بدلاً من الأرجل، فجعل العمل فى حالة من الاستقرار، كذلك تضخم رأس الزوج، والبناء القوي للجذع، والصدر، ووضع الأطراف، كل هذا أدى إلى التلطيف من حجم الزوجة المبين والمخالف لما هو متبع والذى كان يحتم أن تكون الزوجة أصغر حجماً من الزوج.

وبالرغم من تلك الواقعية التى تدب فى التمثال إلا أن تصوير الطفلين جاء رمزياً، حيث استطاع الفنان أن يعبر من خلالهما عن تلك المرحلة السنّية التى يعيشونها. وذلك من خلال تلك الإشارة بالسبابة للقم. كذلك ميّز التمثال بين لونى جسم الزوج والزوجة، فجاءت الزوجة باللون الأبيض والزوج باللون البنى المائل للحمرة.

تمثال شيخ البلد "كاعبر": (شكل ٤٤)

يُعد تمثال "كاعبر" من الأعمال الهمة التى تميزت بالحيوية النادرة بانبساط مسطحات الجسم فى وقفته، التى تعبر عن مدى ما يتمتع به من سلطة، نتيج له أن

(١) سيريل الدريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ١٣٦.

- ١٠٢ -



شكل (٤٣)

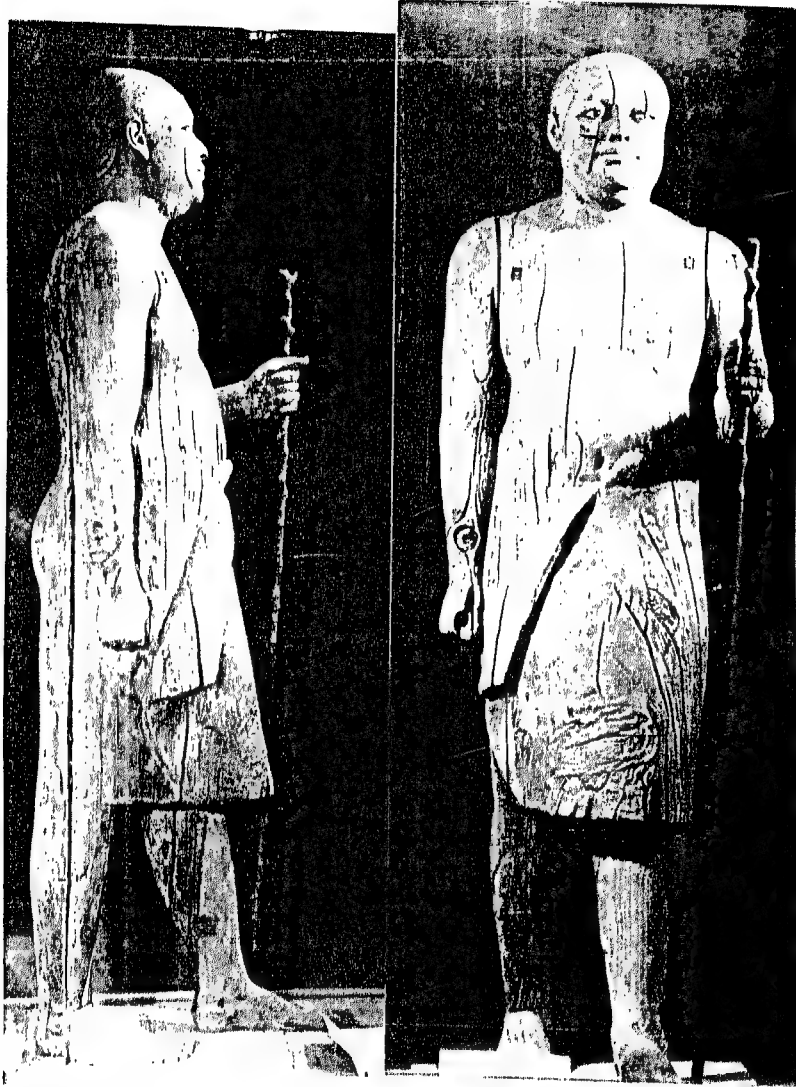
تمثال من الخشب الملون لأمين القصر "مشيش"
(سقارة - الأسرة الخامسة)



شكل (٤٣)

تمثال عائلة القزم "سنب"

(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - حجر جيري ملون)



شكل (٤٤)

تمثال من خشب الجميز لـ "كا عبر" شيخ البلد
(الأسرة الخامسة - المتحف المصري)

بر هو بنفسه، والمثال هنا ينتهج منهجا قديما، حيث يمتلئ عارى الصدر والساقين، ويرتدى نقبة تستر ما بين السرة ومنتصف الساقين فى تشكيل، وتلخيص بليغ وهو عادة ما كان متبعا فى تماثيل الملوك، والخاصة. بل وتبعته فى ذلك تماثيل العامة. والتمثال فى عموم عولج بطريقة واقعية، حتى ليكاد الناظر إليه يجزم بأنه لشخص بعينه، يتمتع بقدر كبير من قوة الشخصية، ويؤكد هذا بساطة التعبير المنطبع على ملامح الوجه الممتلئ.

٢ - تماثيل الأتباع :

إذا كنت قد ذكرت أن تماثيل الأفراد قد تمتعت بقدر كبير من الحرية فى اختيار الأوضاع، والموضوعات، فإن تماثيل الأتباع تمتعت بقدر أكبر، ونالت حظا أوفر من الحرية فى التعبير عن حياتهم بأسلوب غاية فى الواقعية، حتى ليكاد الفنان الشعبى لم يترك موضوعا من موضوعات الحياة اليومية إلا وطرقه، وأبدع فيه، وعبر عنه بواقعية لم يسبق لها مثيل، وهى عين حرية الفنان دون قيود، أو شروط مسبقة تلزم بشكل ما من أشكال التعبير (شكل ٤٥، ٤٦، ٤٧).

ويجب التنويه أن معظم تماثيل الأتباع، والجوارى، والخدم شكّلت من الأحجار اللينة "كالجبر الجبرى"، والخشب وغيرها من المواد السهلة التشكيل، وجاءت أكثر تحررا ولم يلتزم فيها الفنانون سوى ما يؤكد مصريتها، أو أجناسها الأخرى ثم ترك الفنانون لأنفسهم حرية التعبير عما ينطبع على وجوه، وأجسام أصحابها من انفعالات، وأحاسيس فيما يؤدونه من حركة، وعمل عن طريق التنوع فى أوضاعهم وهيئاتهم وترتب على تحرر المثاليين فى نحت تماثيل الأتباع، والجوارى أن تعدد أوضاعها أكثر مما تعددت تماثيل الخاصة، وظهر فيها من آيات الحركة، ووسائل التعبير ما لم يتبها كثيرا لتماثيل الخاصة^(١).

ففى شكل (٤٦) نرى أحد الخدم وهو يمرر الجريش من خلال منخل، والتمثال ذو طبيعة مختلفة وأسلوب تعبيرى واضح، والجسم قصير متعرج، ينحنى فوق إناء كبير، والجسم مختزل بشكل عام تتخلله فراغات كثيرة لم تكن معتادة فى التماثيل الحجرية، والذراعان قويتان من أثر الضغط الناتج عن الجهد المبذول، وكذلك يظهر هذا على ملامح الوجه المكدود، وكذلك فى انثناء الركبتين إلا أن المثال قد نجح فى السيطرة على كتلة التمثال، بجعل أجزاء التمثال متصلة بعضها ببعض، فنرى الجسم متصل بالإناء عن طريق الذراعين، وهناك نقطة تماس أخرى بالإناء عند الركبتين، والتمثال رغم طرافة موضوعه إلا أن المثال عالجه معالجة تعبيرية خشنة.

(١) د. عبد العزيز صالح - تاريخ الحضارة المصرية - مرجع سبق ذكره - ص ٣١٣.



شكل ٤٥) (٥١)
شکل بئر آبد ال شخاص وهو يخدم ال أرض
د، و)

-١٠٧-

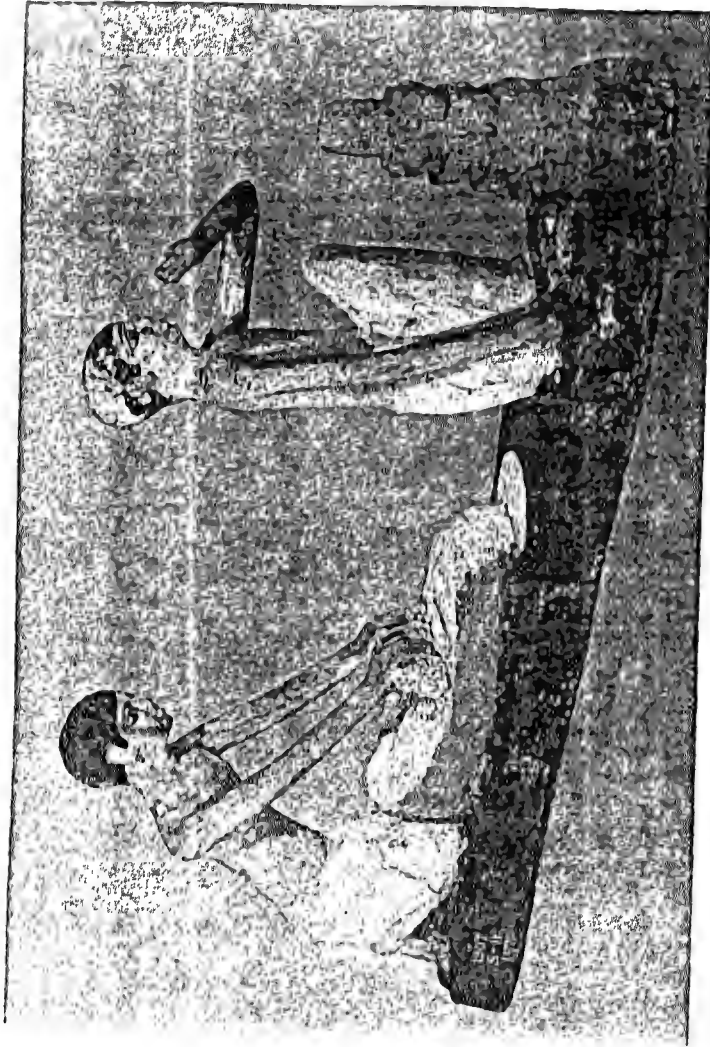


شكل (٤٦)

تمثال لأحد الأشخاص يصنع الجعة

حجر جيري ملون

(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - سقارة)



شكل (٤٧)

شكل بسس أحد المهام اليومية التي يقوم بها الأفراد وترى فيها كيف أن
العصر أكثر خيرية في معالجة الأشخاص

(د . و)

- ١٠٩ -



سجل (١٤٨)

العجائبة وهو أحد الأعمال المشهورة في الدولة القديمة
من الحجر الجيري الملون . الأسرة الخامسة
(سقارة - المتحف المصري)

وهناك أمثلة أخرى تؤكد تلك الحرية (شكل ٤٩) حيث يمثل رجلاً يجلس فوق صخرة، ومتمكناً على ركبته اليسرى، وشارد الذهن، وساقه اليمنى مثنية تحته، والوضع في جملته جديد، والمثال حافظ فيه على وحدة الكتلة مع مراعاة التناسق بين أجزاء الجسم المختلفة، مع هذا الاحساس التعبيري العالي الذى أضفاه المثال على عمله، وساعد على ذلك تلك الخشونة على سطح التمثال.

وهناك عمل آخر تتضح فيه الحركة (شكل ٥٠)، وهو تمثال لجارية تفرد العجين ومصنوع من الحجر الجيري، وفيه اعتمد الفنان على الخطوط المستقيمة الحادة؛ ليؤكد جدية العمل الذى تقوم به الجارية، فنجد الأيدي فى وضع رأسى مائل قليلاً على خط الأرض، كذلك الفخذين وقد صنعا مع الجذع وخط الأرض فراغاً يشبه متوازى المستطيلات، وهو شكل أقرب للحركة منه للسكون، كذلك وضع القدمين وكأنها فى وضع استعداد دائم؛ لدفع الجسم إلى الأمام ليقوم بحركة الطحن التى أراد بها الفنان أن يؤكد موضوعه، والمثال هنا قد ضمن عمله قدراً من الطاقة المختزلة فى السيمتريّة. التى عمد إليها الفنان، كذلك قوة اليدين وانتفاخ عضلاتها من أثر العمل الشاق الذى تمارسه، ولقد جعل المثال الوجه فى وضع المواجهة لكى يتيح للرائى أن يقرأ فى ملامحها هذا العناء الذى أصابها من طول ما قامت بهذه المهمة.

"وهذه الأشكال فى الواقع صممت لتعمل لأسيادها عن طريق السحر فى الدار الآخرة، ولذلك فأفكارها "ديناميكية" حركية، مليئة بالحياة والنشاط كما أنها تتسم بالشذوذ فى المقاييس فى التنفيذ - أيضاً"^(١).

من الأمثلة السابقة نثبين ما كان للفنان من حرية التعبير من خلال الموضوعات الجديدة التى طرّفها، وما تحملها بالتالى من مضامين، وأشكال لم تكن لتتج له فى أعمال الفن الرسمى. كذلك تجلت حريته فى عدم التزام الفنان بالقواعد الملزمة التى فرضتها العقيدة، ومنزلة الملك فالخروج عن الأساليب الرسمية نتج عن اختلاف الأهداف والمفاهيم.

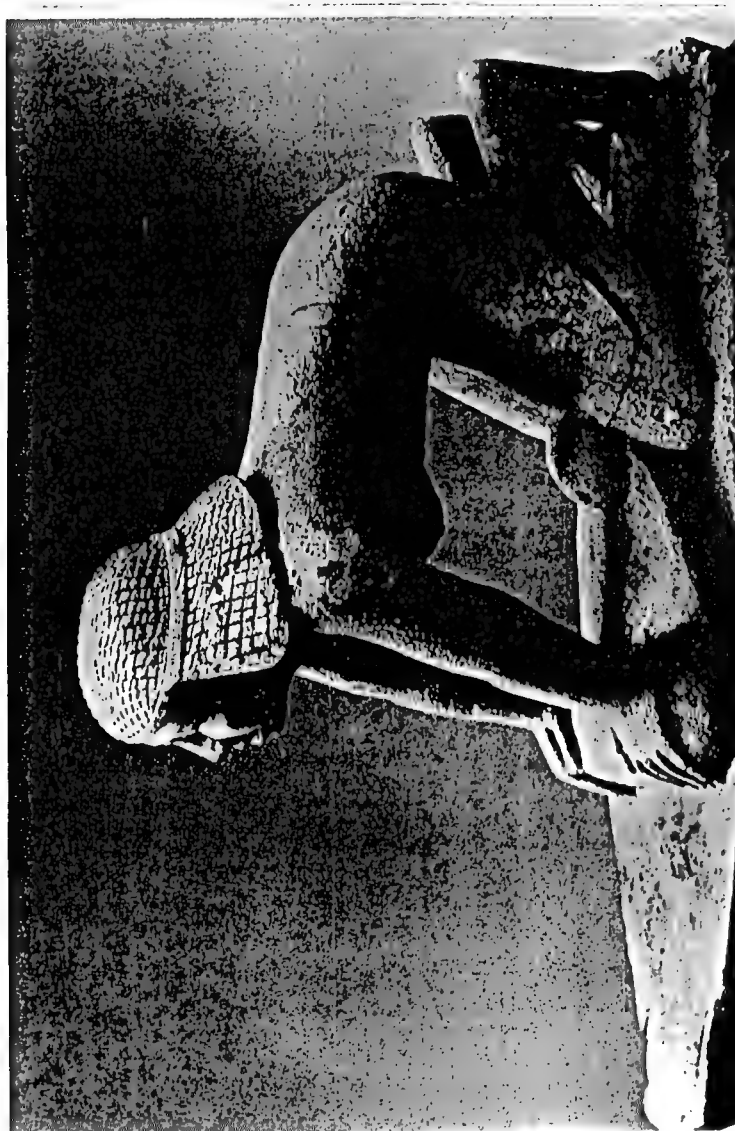
(١) سبريل الدريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ١٣٨.

- ١١١ -



شكل (١٤٩)

بمقال من الحدو الحدو لودل بقطر



شكل (٥ .)
تمثال لفنتاة تقوم بفرد العجين
(الدولة القديمة . الأسرة الخامسة . سقارة)

الدولة الوسطى :

ظلت ظلت حرية الفنان فى التعبير ، والتشكيل هى القاسم المشترك الأعظم فى فنون الأتباع فى عصور مصر المختلفة، فنراه يعبر بحرية، وحيوية - لا نظير لها فى الفن الرسمى - عن موضوعاته التى تخص الأتباع، والخدم، والحياة الشعبية بشكل عام.

وبالرغم من قلة النماذج التى عُثر عليها فى تلك الفترة، إلا أنها تُظهر براعة الفنان المصرى فى التعامل مع خامة الخشب التى تحتاج لحساسية عالية أثناء تنفيذها، وإنها لتعبر أصدق تعبير عما يتمتع به الفنان المصرى من قدرة على التعبير عن موضوعاته ببساطة، ودون تكلف، ولعل أدل الأمثلة على ذلك تمثال "حاملة القرايين" (شكل ٥١) والموجود بالمتحف المصرى وهو تحفة رائعة من حيث قدرة وتمكن الفنان من السيطرة على الهيئة العامة للتمثال، والمثال يظهر فى روعة وفننة هذا القوام المشوق، ويغضى جسدها بثوب ضيق بحمالتين، ونلاحظ هنا دقة الخصر، وبروز عظمى الحوض مع بساطة معالجة منطقة الصدر والأرداف والبطن، كذلك عنايته بمعالجة الأطراف رغم بساطتها، والوجه هادئ باسم لا يشوبه عناء، أو كدر مثل مثيلاتها فى الدولة القديمة، وصندوق القرايين فوق الرأس موضوع بثبات مما حفظ للتمثال توازنه، والعمل بشكل عام يميل إلى الحركة والمتمثلة فى تقدم الرجل اليسرى إلى الأمام فى همة، ونشاط، والتمثال هنا يخدم غرض عقائدى وتنطبق عليه إلى حد كبير قواعد الفن الرسمى من حيث المواجهة وتقدم الرجل اليسرى على اليمنى.

وهناك نماذج أخرى لحاملات القرايين تتمتع بقدر مماثل من الرشاقة إلا أنها أقل حيوية (شكل ٥٢) إلا أنه يلاحظ هذا التنوع فى حركة الأيدى كل حسب الغرض الذى يؤديه، كذلك هناك نموذج يمثل أحد الخادمت (شكل ٥٣) وهى فى وضع السير تحمل فى يدها اليمنى إناء فى وضع عمودى، واليد اليسرى تسند بها صندوق وهى تتميز بميل الجذع إلى الأمام، مما يؤكد حركتها، كذلك اختلاف تسريحة الشعر وبروز الثديين، وهى معالجة أقرب للواقعية من خلال إبراز تفاصيل الجسم، والمحافظة على النسب.

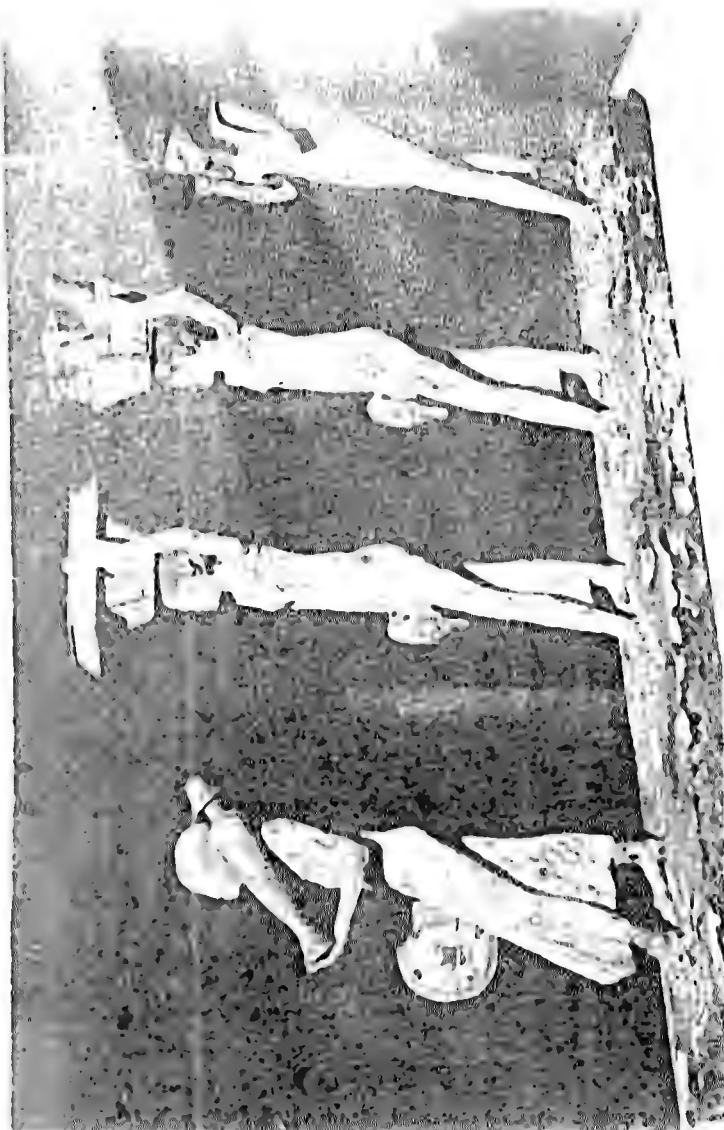
ويوجد مجموعتان من التماثيل (شكل ٥٤، ٥٥) تمثل سريتين من الجنود النظاميين، وقد اصطفوا فى صفوف طولية ويحملون الأقواس والسهام، والدروع، والعصى، وهذه المجاميع رغم تكرار حركتها إلا أنها تظهر دراية الفنان المصرى بعلم التشريح وكذلك التعبير عن المجاميع فى شكل حركى.

ولعلنا نلاحظ هذا النشاط، والإصرار البادى على ملامح الوجوه، ولقد زاد من



شكل (٥١)

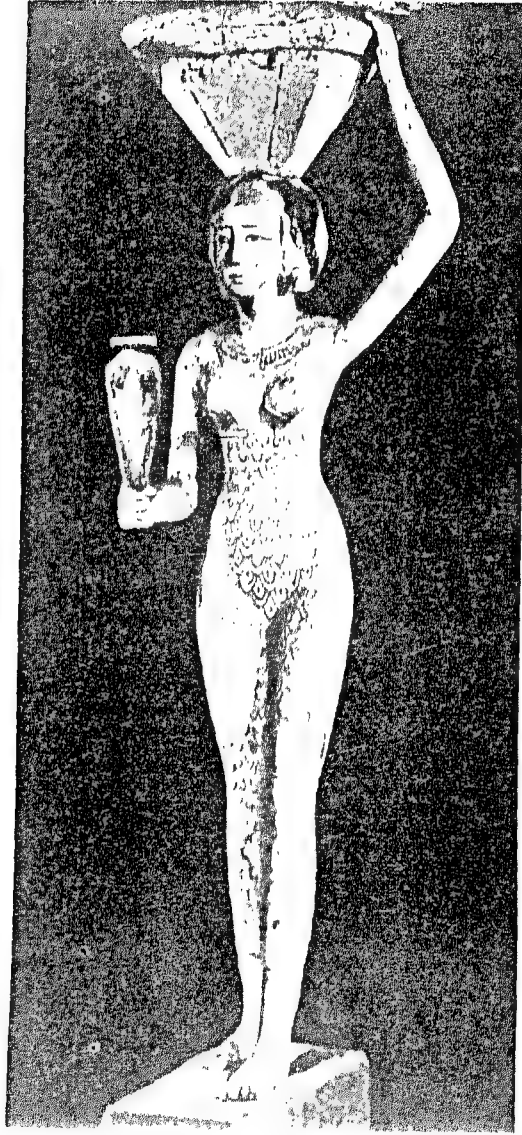
حاملة القرابين من الخشب الملون
(الدولة الوسطى - الأسرة ١١)



شکل (٥٢)

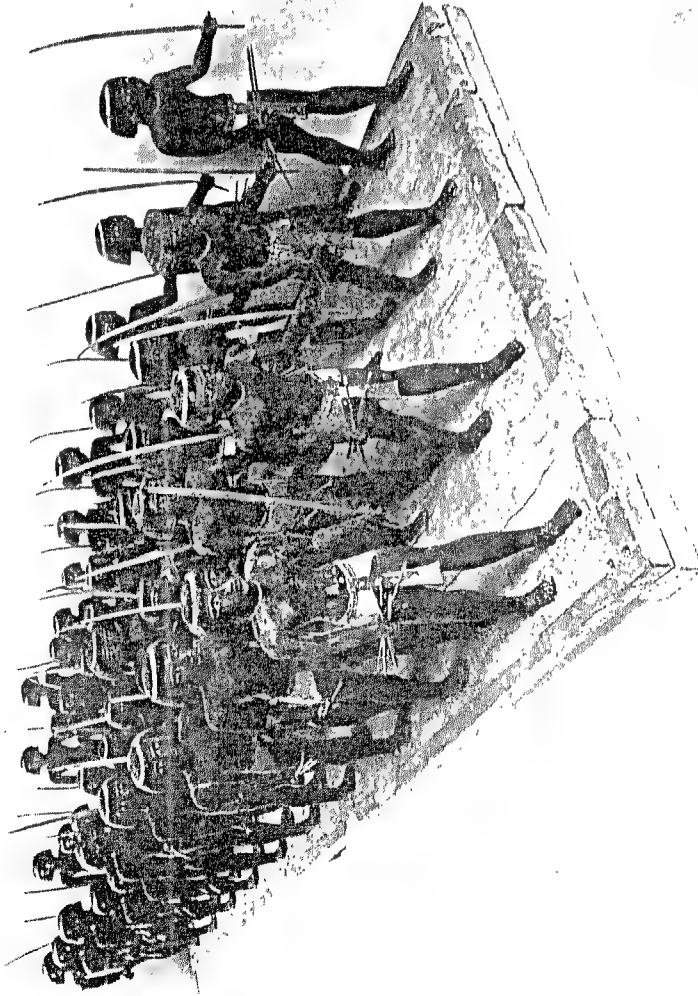
مجموعه مسووعه من حاملات القرايس من الجنب الزلون البرسه
(الدولة الوسطى)

- ١١٦ -



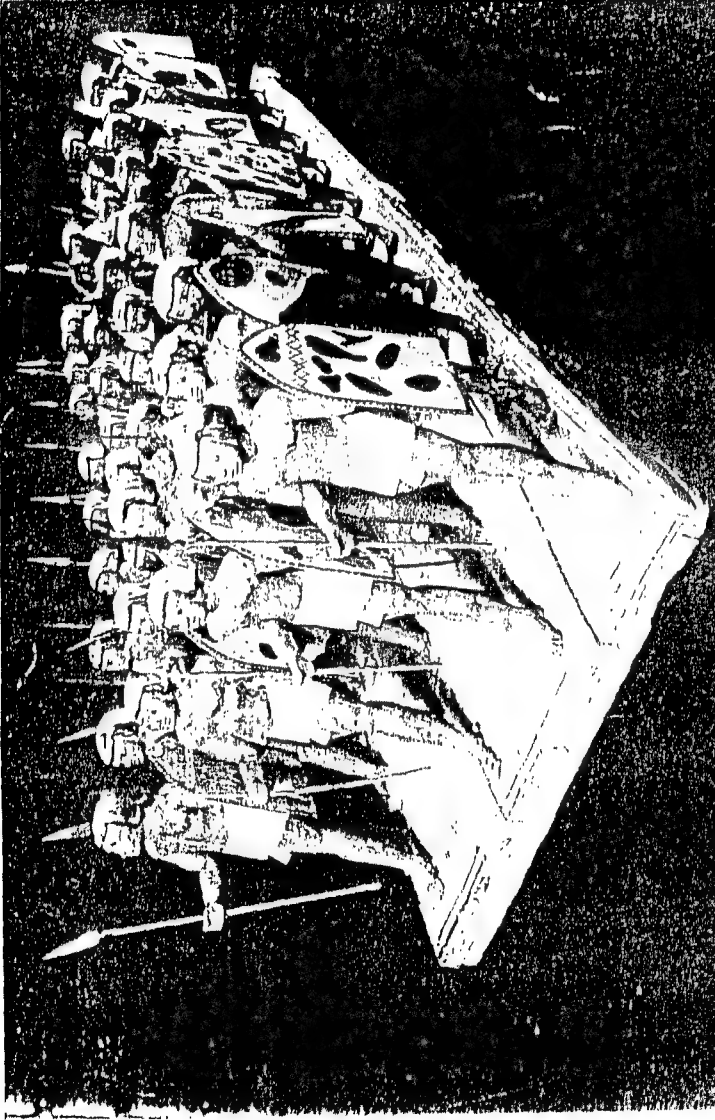
شكل (٥٣)

تمثال لفتاة تحمل القرابين - خشب ملون
(الدولة الوسطى - متحف اللوفر)



شكل (٥٤)

مجموعة من الجنود النوبيين من الخشب الملون باللون البني الداكن
(الدولة الوسطى)

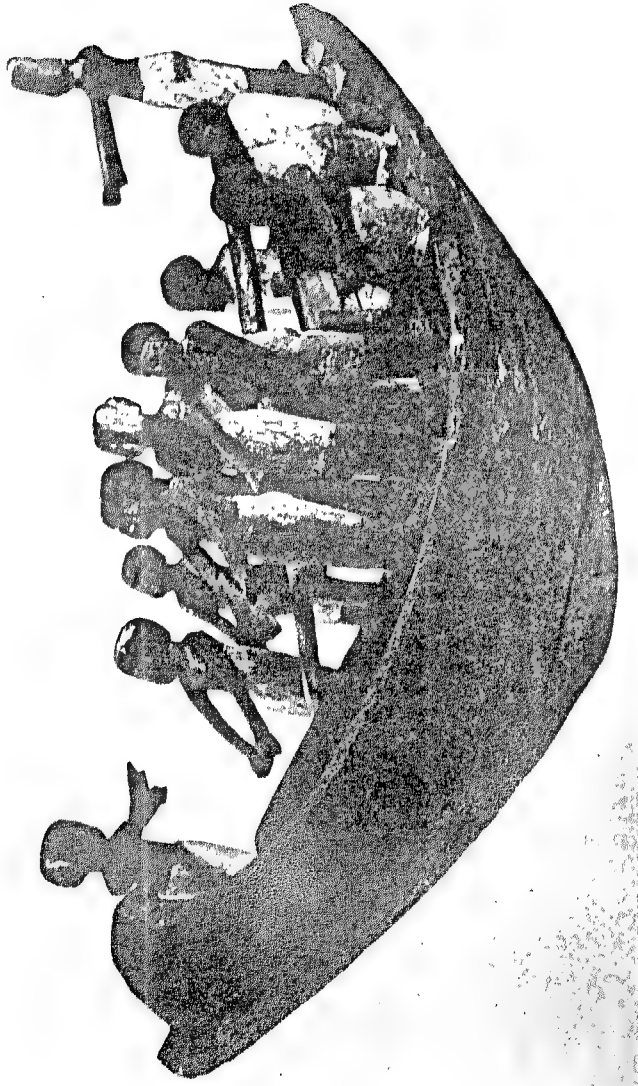


شكل (٥٥)

مجموعة من الجنود التوبييين من الخشب الملون
(الدولة الوسطى)

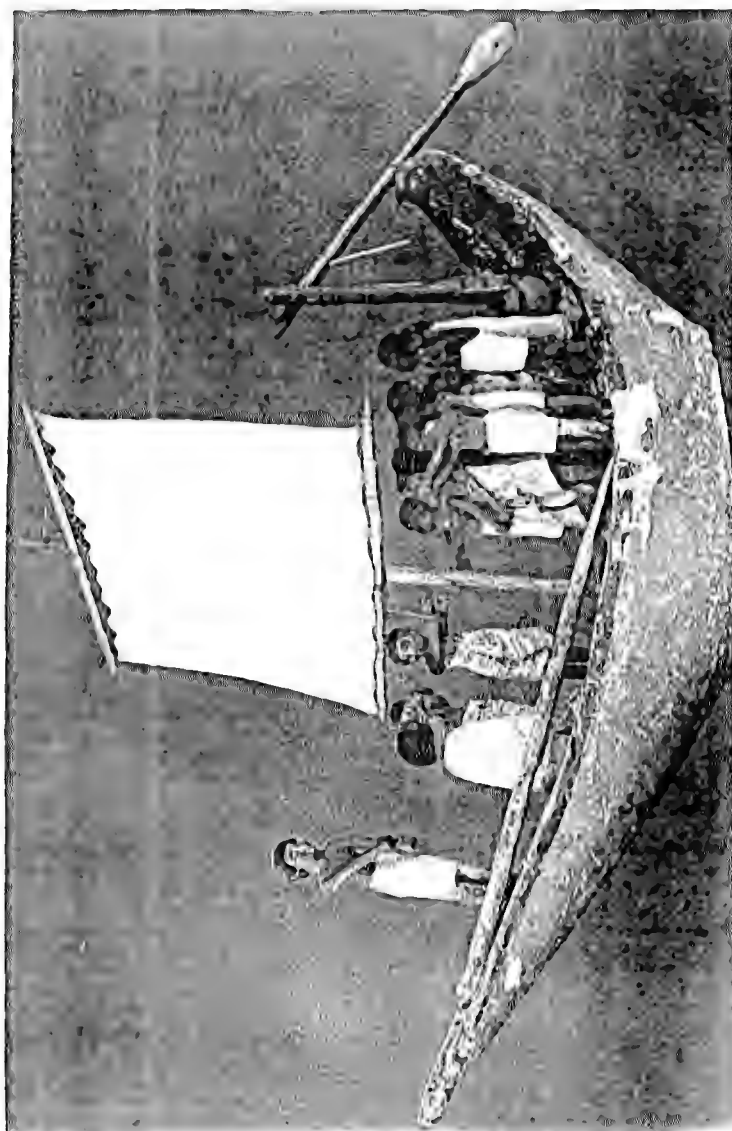
قوة هذا التعبير، تلوينه للعيون باللون الأبيض، وتوحيد الزى وتسريحة الشعر، والحركة، كذلك تلك الهمّة البادية من خلال اتساع الخطى، وميل جذوعهم للأمام وتفوّر العضلات واتساع الصدر، كل ذلك ساعد على إعطاء الإحساس بجدية التدريبات، والاستعداد للقتال، وهو من الموضوعات المبتكرة التي لم يتطرق إليها الفنان في فن التمثال، ولعل ذلك سببه يرجع إلى أن عصر الدولة الوسطى كان عصر حروب وفتوحات.

ولقد وجدت بعض النماذج الأخرى والتي تضم المجاميع (شكل ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩) إلا أنها تتميز عن سابقتها بتنوع الحركة على اختلاف أوجهها طبقاً لما يؤديه الأفراد من عمل كلّ حسب دوره.



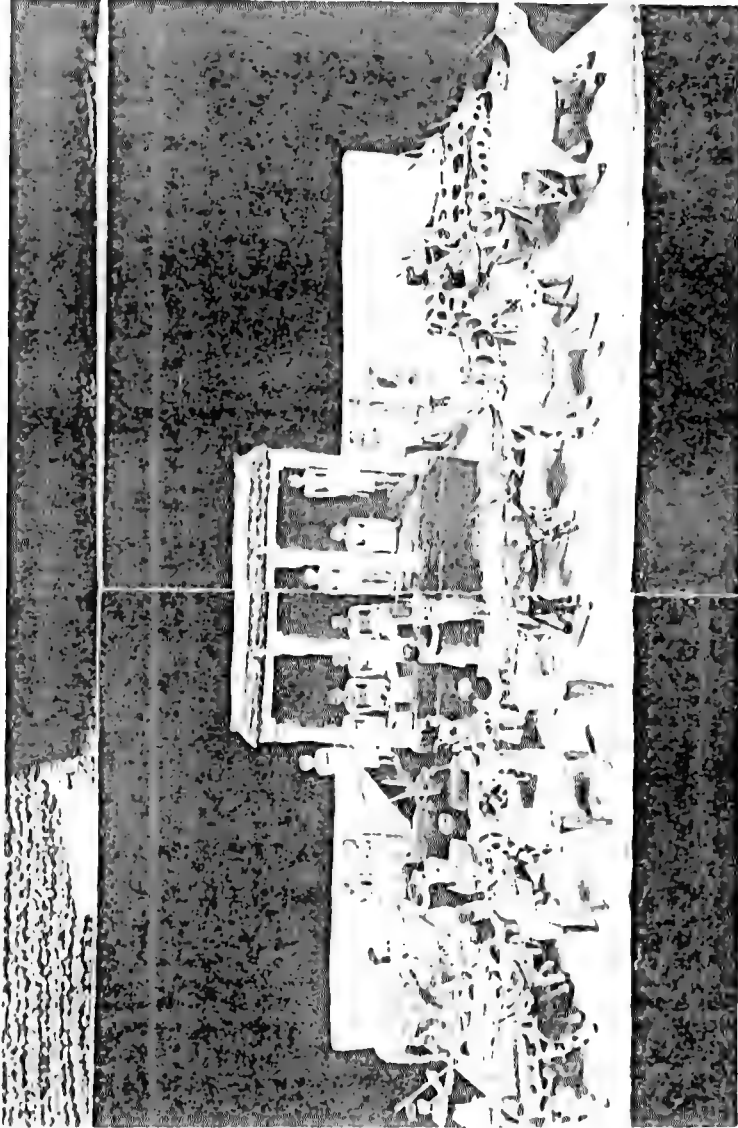
شكل (٥٦)

مجموعة من الأشخاص يعتلون مركب من الخشب الملون
المغطى بطبقة من الجص
(الدولة الوسطى)



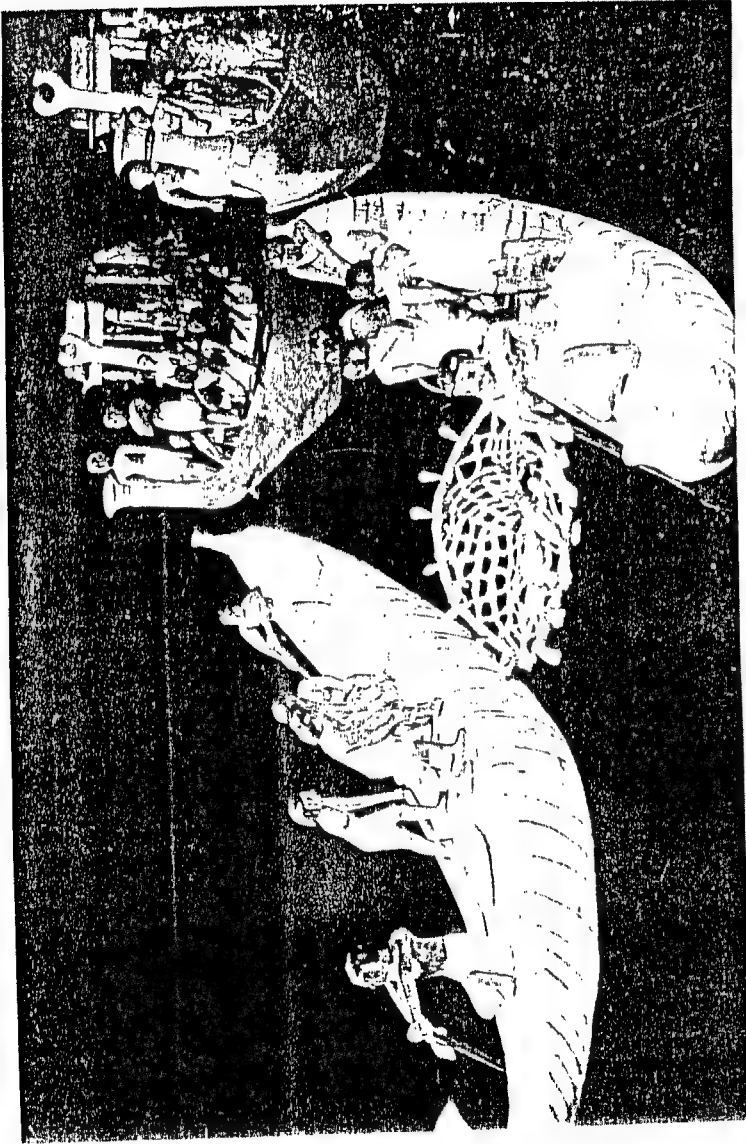
شكل (٥٧)

مجموعه من الأشخاص يعتلون مركب من الخشب
المعطي بطيحه من الخشب الملون
مقبرة نك ر ع ا



شكل (٥٨)

مجموعة من الأشخاص واقفين وجالسين وأيضاً أشكال لأبقار فسي تنوع كبير
(الدولة الوسطى - مقبرة مكت رع)



شكل (٥٩)

مجموعة من الصيادين يحتلون المراكب
(الدولة الوسطى - مقبرة مكت رع)

الدولة الحديثة :

١ - تماثيل الأفراد :

تميزت تماثيل الأفراد في الدولة الحديثة عن سابقتها في الدولة القديمة والوسطى بسلاسة الخطوط وانسيابها، دون الجنوح إلى المبالغات - إلا في القليل النادر - الذي عرفه الفن الرسمي في عصر أخناتون، كذلك جاءت الحركات هادئة في معظمها تتناسب والموضوعات التي طرقتها الفنان، ويتضح هذا في (شكل ٢٣) حيث يمثل فتاة عارية - مصنوع من الخشب - تهم بالسير، عاقدة يدها اليسرى على وسطها في حركة هادئة، ومن الواضح أنها كانت ممسكة بشئ ما في يدها، والقدم اليسرى تتقدم خطوة إلى الأمام مع استرسال اليد اليمنى على الجانب، والتمثال لفتاة في مقتبل العمر، والجسم مكتنز سليم من العيوب التشريحية والتشكيلية، دون مبالغة تذكر، إلا أنه يغلب عليه طابع التلخيص في سطوحه، ولقد نجح الفنان في تقديم نموذج يُحتذى به لهذا السن فأداه ببراعة تظهر في كل دقيقة من دقائق الجسم، كذلك جاءت الرقبة والجمجمة والخدود الممتلئة؛ لتعبر أحسن تعبير عن تلك المرحلة. وتذكرنا معالجة منطقة الحوض والأرداف بتمثال الملكة نفرتي (شكل ٢٢) حيث امتلاء الفخذين عند منطقة الردفين، كذلك هذا الانبساط الواضح في المنطقة أعلى الردفين من الخلف.

والعمل في مجمله هادئ خالي من التفاصيل، اللهم هذا الحزام على الردفين. وهناك نموذج لتمثال الأفراد يمثل رجلاً جالساً على كرسى (شكل ٢٥) وهو يشبه إلى حد كبير تماثيل الملك "أخناتون" حيث بروز عظام الوجه وهبوط البشرة، والعيون اللوزية والخط الغائر فوق الأنف والفم، وبرز عظام الفك والترقوة، وانتفاخ البطن، وكلها سمات ملكية في عصر أخناتون، حتى معالجة الأطراف وبرز الصدر، ولولا خلو الرأس من التاج الملكي لاختلط علينا الأمر، والتمثال جالس في وضعة تقليدية، ويلاحظ فيه الواقعية، ومسحة الحزن والأسى التي ميزت عصر العمارنة، والتمثال من الحجر الجيري الملون. ويبدو أنه لأحد المقربين من الملك.

٢ - تماثيل الآتباع :

تماثيل الآتباع في الدولة الحديثة لا تقل روعة عن تماثيل الأفراد، ففي شكل (٦٠) نرى فتاة تقف في دلال حاملة على جانبها الأيسر إناء، والتمثال في وضع اتزان تام رغم الحركة البادية فيه، ولقد عوّض المثل ثقل الإناء وامتداد خط الأيدي في إتجاهها بإنحناء الجذع في الجهة الأخرى المعاكسة؛ مما أحدث هذا التوازن والعمل من الأمثلة الجيدة التي تحرر فيها الفنان من التقاليد الصارمة التي عُرِفَت في الفن الرسمي،

- ١٢٥ -



شكل (٦٠)

تمثال لجارية تحمل أثناء علس جنب من الخشب
(الدولة الحديثة)

وبعض أعمال الفن الشعبي، كذلك هذا العُرى الذى لم يكن مألوفاً سوى فى تماثيل الأطفال.

ولم تقتصر حرية الفنان فى تماثيل الأتباع فى الدولة الحديثة عند التعبير بدقة عن موضوعاته التى استوحاها من الحياة اليومية، بل امتدت لتصبح أكثر عنفاً فى التعبير، وذلك من خلال تحريك أجزاء الجسم فى أوضاع مركبة وجديدة بحيث أصبح لها دوراً تشكيمياً يضيف غنى آخر للتمثال.

ففى شكل (٦١) حيث يُمثل أحد الأفراد جالساً فى وضع تفكير عميق مسنداً رأسه المنحنية برفق على يده؛ التى تستند بدورها على ركبته اليسرى، أما اليمنى فتستند إلى الأرض حيث تنبسط فوقها اليد اليمنى لتمسها مساً خفيفاً؛ لتتقل العين مرة أخرى إلى الرأس المنحنية برفق، كما نجح الممثل نجاحاً كبيراً فى حساب فراغات التمثال، فجاءت متناسقة بل زادت من تلك الديناميكية المتمثلة فى حركة جميع أجزاء الجسم، وما يتخللها من فراغات، وبالرغم من كل هذا فقد حافظ على كتلة التمثال العامة فجعل كل خطوطها متصلة ببعضها البعض.

وإذا كان النموذج السابق يتميز بالحركة الهادئة، فهناك نموذج لتمثال يضج بالحركة (شكل ٦٢)، وهو "محارب ليبي" وقد مُثل فى حركة عنيفة ويبدو أنه مكبل أو أسير، وأهم ما يميز هذا العمل بجانب تلك الحركة الاستعراضية، هو تلك الملامح الأجنبية التى نجح الفنان فى التعبير عنها إضافة إلى تسريحة الشعر، وبالرغم من أن نسب التمثال غير رشيقة وغير متناسقة، إلا أنه يتمتع بهذا الجو المشحون والمتوتر من خلال الاندفاع بالصدر للأمام تسبقها الرجل اليسرى الممتدة فى زاوية قائمة على الأرض، كذلك امتداد الرجل اليمنى إلى الخلف وارتباطها بالأيدي من خلال كف اليد التى تبدو مكبلة معها، وارتفاع الوجه إلى أعلى يضيف تعبيراً آخر عن المعاناة، رغم كبر حجمها.

وبشكل عام نجح الممثل فى التعبير عن الحالة النفسية التى يعانىها ذلك المحارب من جراء الأسر الذى وقع فيه، بالرغم من عدم اهتمام الممثل بدراسة الجسم دراسة كافية.

وعلى ما سبق يتضح لنا الفرق بين الأعمال التى كانت تخدم أهدافاً دنيوية، وذلك من ناحية الشكل، وأسلوب المعالجة بل والموضوعات المختلفة، وذلك لعدم ارتباطها بمضمون عقائدى والذى شكل فى الغالب أعمال الفن الرسمى، وهو ما أعطى الفن الشعبى قدراً أكبر من التنوع والحرية فى تناول موضوعاته، وهو ما افتقده إلى حد بعيد الفن الرسمى.

- ١٢٧ -



شكل (٦١)

تمثال من البرونز لرجل يفكر

(الدولة الحديثة)

-١٢٨-



شكل (٦٢)

تمثال لأحد المحاربين الليبيين - من الروم
(الدولة الحديثة - متحف اللوفر)

الكتاب الثالث

أعمال من فن النحت المصري القديم

(دراسة تشكيلة)

الفصل الأول

سمات فن النحت المصرى القديم

(النحت الميدانى)

النحت المبداني :

إن التاريخ الفني للبشرية يؤكد أن لكل أمة طريقتهما في الإدراك، والتعبير عن مشاعرها. وهي بالتأكيد تمثل شخصيتها المتفردة، والمستقلة عن غيرها، وليس هذا فطري بل لكل عصر طرزها الفنية التي تختلف عن غيرها باختلاف الظروف، والمناخ الثقافي المحيط، وما يصحبه من تغيرات في الفكر وتطور في وسائل التعبير.

لذا فإنه من المهم تناول الفن المصري القديم من حيث أشكاله، وموضوعاته لما يتسم به هذا الفن من وحدة الأسلوب، وانتظام تقاليده مما يضيف عليه جواً من العظمة، والتماسك لم تُهب لفن آخر، لذا فهو يعكس أقوى الحضارات التي ظهرت في تلك الآونة، حتى أننا نستطيع القول بأنها الأساس الثقافي والفني الذي انبثقت منه جميع الثقافات الأخرى.

فلقد اكتملت مبادئ وأغراض الفن المصري القديم منذ القرن السابع والعشرين ق.م، حيث اكتسب بطابع مميز لا يخطئه الناظر إذا ما قورن بغيره من فنون الأمم الأخرى قديمها وحديثها، حيث عكس هذا الفن روح أهله، وفلسفاتهم وعقائدهم وأفكارهم، وبالرغم من استقرار مبادئ ومفهوم الفن المصري القديم طوال تاريخه إلا أن هذا الاستقرار لم يؤدي إلى جموده بل كان هناك دائماً قدر من المرونة يضمن له مسايرة عصره وما يشيع فيه من أفكار، وسياسات، وعقائد، "وفى إطار هذا النطاق العام كان المصري يفيض على الفن من روحه على نمط جمعت بينه على مر السنين فكرة عامة، وهي التي سميها الطابع المصري، كما فرضت بين فكرة خاصة وهي تلك التي عزونا سببها إلى الأحداث التي حملها معها تباين الأسر الحاكمة أسلوباً أو طريقة"^(١)، وكان الفن المصري على طول تاريخه فناً عقائدياً، يأخذ عنها بل وكثيراً ما يضيف إليها، وكما اهتم الفنان بالعقيدة اهتم كذلك بملوكه كجزء من تلك العقيدة، وكان لملوكه أثرهم الكبير في تطور تلك الفنون فكثيراً ما اقترنت فترات تطور، وازدهار الفنون بأسماء الملوك، وعلى سبيل المثال زوسر، وخفرع، وحشيسوت، وأخناتون، رمسيس الثاني، فقد كان لهؤلاء الملوك العظام أثرهم الواضح في تطور الفنون، وكذلك اقترنت فترات تدهور الفنون بالانحطاط الملكية الفرعونية، وهذا ما يفسر لنا ارتباط الفن بالعقيدة والسياسة في حياة المصري القديم، ونستطيع القول : أن الفن المصري القديم بما يحويه من عمارة، ونحت، قد اختلف باختلاف مراحل التاريخ في الشكل والجوهر، فأصبح لكل مرحلة شكلها الفني الذي استمدته من ظروفها وأحداثها في تلك الفترة دون

(١) د. ثروت عكاشة الفن المصري القديم، جـ ١، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ٢٦٩.

الخروج عن الإطار العام الذى حدده مسبقاً ارتباط المصرى القديم بعقيدته، وهذا يفسر لنا تلك الوحدة التى تميز بها الفن المصرى القديم، حيث جرت تقاليده على تأكيد فكرة الخلود، والبساطة فى معالجة تماثيلهم، وإظهار شخصية الخامة التى يتعاملون معها، ولا شك أن الدوافع العقائدية قد حددت الكثير من أساليب الفن المصرى القديم ومبادئه، فخصص لها معظم انتاجه، مفترضاً أنها كيانات ليست مستقلة، بل هى أشكال، وعلاقات تحدد موضوع بعينه له كيانه فى الدنيا والآخرة، وهذا ما جعل الفن المصرى القديم فى معظم أحواله فناً موضوعياً، أى يعتمد على الموضوع بشكل أساسى.

ولقد سلك الفنان المصرى القديم مسلكين أساسيين فى إنتاج أعماله، الأول مسلك يختص بنحت تماثيل الآلهة، والملوك، وطبقة الأمراء، والخاصة، وهو ما يعرف بالفن الرسمى، وهذا ما سوف يلقى الباحث الضوء عليه فى هذا الفصل، وآخر سلكه فى نحت تماثيل الأتباع، وهو ما اصطلاح على تسميته (بالفن الشعبى) أو الفن الغير الرسمى، وسوف أتأوله بالشرح والتحليل فى جزء آخر من هذا البحث، وهنا لابد من التنويه بحتمية التفريق بين ما أنتجه الفنان المحترف من موضوعات شعبية - كتمثال حاملة القرابين - (شكل ٥١)، وبين ما أنتجه الفنان الشعبى من أعمال (شكل ٣٩)، والتفريق هنا يأتى من حيث التناول، وأسلوب المعالجة، ومضمون العمل الفنى.

الفن المصرى عقائدياً :

إن لطبيعة الأقليم المصرى - من حيث انبساط أرضه، وخلوها من الارتفاعات الشاهقة - أثر بالغ فى نفس المصرى، مما يتيح قدراً أكبر من مساحة الرؤية، وهدوء النفس متأثراً فى ذلك بزرقة السماء، وصفائها معظم فترات العام، كذلك تعامد النيل مع حركة الشمس، أوجد فى نفسه شئ من التوازن مما كان له من أثر عميق فى عقيدة المصرى القديم، حيث تلك المفاهيم الروحانية، والدينية التى صدرت من سلطة كهنوتية قوية كان من شأنها أن تؤثر على الفن طوال التاريخ الفرعونى، ولعله من الغريب أن نرى هذا التوافق العجيب بين سلطة الكهنة، وبين الفنانين الذين يتولون التعبير عن تلك العقيدة، وهذا التوازن هو ما عمق الفكر الدينى بل ووجه روح الشعب إلى تقبل هذا الفكر العقائدى المتصل بالحياة الأخرى، والخلود دون رغبة من هذا الشعب إلى محاولة التخلص من هذا الفكر؛ لأنه نابع من صميم حياته، وليس مفروضاً عليه؛ ولأن الفنان جزء من هذا المجتمع يتأثر به، ويعبر عنه، فإنه من الطبيعى أن يعتنق هذا الفكر العقائدى ويؤثر فيه بحيث يأتى إنتاجه معبراً عن روح، وآمال تلك العقيدة، فهى ليست قانوناً يفرض بل عقائد ارتضتها مشاعره، واستطاع من خلال حدودها الواجبة المرسومة أن يعبر عما يختلج فى صدره من مشاعر تجاه عقيدته، ومجتمعه، والفن المصرى لم يكن فناً عقائدياً فقط، بل كان ملكياً - أيضاً -، وقد كان لتلك العلاقة الوطيدة بين السلطة الدينية، والملكية على طول التاريخ الفرعونى أثرها البالغ فى توطيد دعائم الدولة والتمكين لها، وانتهاج وحدة الأسلوب والطابع العام للفن المصرى القديم، اللهم ما حدث أعقاب ثورة أخناتون، ومن هنا نستطيع أن نربط فترات انحطاط وازدهار الفنون بفترات قوة وضعف السلطة أو العكس.

إن أهم ما يميز الفن المصرى القديم هو التماسك ووحدة الطراز على طول تاريخه يستوى هذا فى المعابد والتماثيل أو حتى الأشغال اليدوية، ولعل الذى ساعد على ذلك هو قوة العقيدة المصرية وإيمان أهلها بها، إضافة إلى أن مصر ظلت قروناً طويلة منغلقة على نفسها قبل أن تبدأ عصر الغزوات؛ مما أتاح لها التمكين لهذا النظام الصارم فى العقيدة، والحكم، وبالتالي الوقوف على لمط فنى يستطيع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن هذا الفكر السائد.

"وإذا كان صحيحاً أن الفن المصرى القديم قد انحصر دوماً فى داخل حدود ضيقة، إلا أنه قد استطاع فى كل العصور أن يتحرك وينشط فى داخل الاطار المتين، فى حرية وتنوع وخيال ساحر وحرفية تثير الإعجاب"^(١).

(١) كريستيان ديروش - الفن المصرى القديم - مرجع سابق - ص ١٧.

وكان - أيضا - من نتائج استقرار العقيدة واستتباب نظام الحكم أن استقرت فنون مصر وأشكالها من حيث أوضاعها فاستقامة الهيئة ووحدة الاتجاه، ومظاهر الاتزان والهدوء هما من أهم سمات الفن المصرى القديم، ولقد حقق الممثلون تلك السمات فى أعمالهم ففراها وقد تشكلت فى عدة أوضاع لا تخرج عنها إلا فى القليل النادر أو كلما أتيح له أن يغير أو يبدل فيها.

أوضاع التماثيل :

إن أهم ما يميز التمثال المصرى هو هذا الخط الرأسى الذى غالباً ما يقسم التمثال إلى شقين متكافئين مبتدئا بخط الجبهة، ومنتهيا إلى أسفل عند القدمين، ولعل هذا أضفى شكل من أشكال التوازن والاستقرار النابع من داخل الفنان، والذى يستشعره فى استقرار الأشياء من حوله.

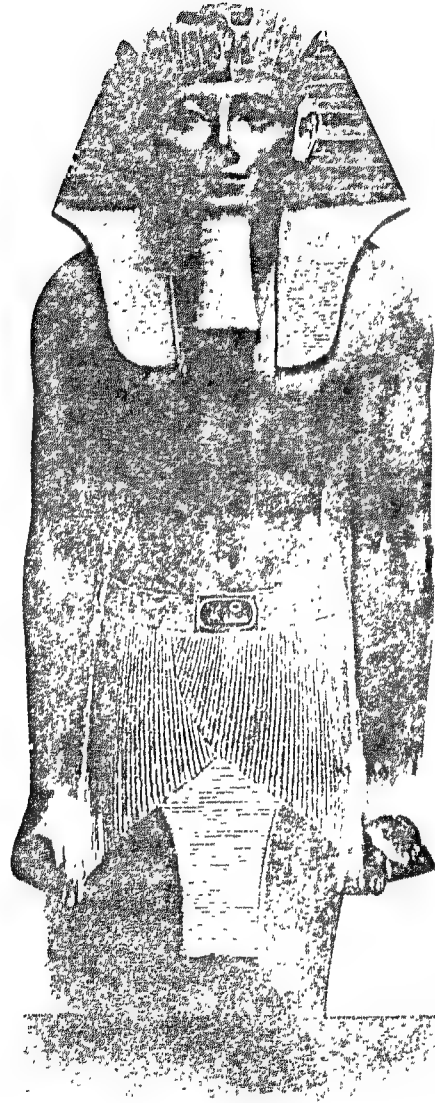
ويقول أرنست فيشر :

"بيد أن ما نجده فى البلورات حقا، بل ونجده - أيضا - فى الذرات والجزيئات، وفى المادة بمختلف أشكالها، ليس "سعيًا" مثالياً ولا "نزوعاً" غامضاً، بل اتجاهها نحو تحقيق الحد الأقصى من التوازن، والمحافظة على الطاقة، فكلما ازدادت البلورات سمترية زادت طاقتها تماسكا وزاد توازنها رسوخا، أى زاد تركيبها ثباتاً، ولذا فإن ما ندعوه سمترية لا يعدو أن يكون تعبيراً عن حالة من حالات الطاقة يزيد استقراراً أو يقل"^(١).

ولقد أضفى هذا التماثل والاستقرار على التماثيل المصرية القديمة، وخاصة فى الأعمال الرسمية قدر كبير من الجلال والهيبة والنبيل، ومن هنا قامت قواعد مقدسة التزمت الفنون الرسمية بمراعاتها واحترامها، فالتمثال المصرى القديم لا يحكى قصة أو يعبر عن حدث فقط فى أغلب حالاته، بل هو - أيضا - فن عرض الأجسام وهى فى كامل يقظتها، منتصبه فى وقفته كما فى شكل (٦٣)، كذلك فى شكل (٨٥) منكاورع وزوجته وتلك الوقفة الثابتة والانتباه البادى على ملامح الوجه والانتظام فى الشكل والتحفظ البادى فى حركة التمثال، ويعلو وجوه التماثيل الرسمية دائماً مساحة إنسانية تتمثل فى تلك البسمة الخفيفة التى تعلو الشفاه، فتطبع الوجه بطابع النبيل شكل (٦٤)، وأحياناً أخرى نلاحظ تلك المسحة من الحزن تظهر فى تقطيع الفم والجبين كما نرى فى تمثال سلوسرت الثالث (شكل ٦٥).

بل نستطيع القول أن المدخل الطبيعى للتمثال المصرى هو الوجه حيث تندفع الحيوية منه إلى الصدر فالذراعين، فالجذع المشدود دائماً إلى ساقين لا يعتريهما شئ من

(١) أرنست فيشر - ضرورة الفن - مرجع سابق - ص ١٢.



شكل (٦٣)

تمثال "تدميس الثالث" من الباراب
(الكريك - الدولة الحديثة)



شكل (٦٤)

تمثال "لأختاتون" - حجر جيرى
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨)

- ١٣٥ -



شكل (٦٥)

رأس من الجرانيت الرمادي لسنوسرت الثالث
(الدولة الوسطى - الإمدامود)

الضعف، ولم ينل منهما الزمن إطلاقاً. والبناء المعماري في التمثال المصري بناء قوى صلب لا تتخلله فراغات تقلل من قوة تحمله، ولا يسمح للعين بأن تتوقف عند نقطة بعينها. ولقد تفنن الفنان المصري القديم في إضفاء الكثير من الحيوية على وجه التمثال بأن طعم عيونها ولون جفونها وأجسامها (شكل ٢، ٨، ١٤٤).

وكما سبق أن ذكرت أن مذاهب المصريين ومعتقداتهم حددت وظائف التماثيل وأوضاعها، وذلك في عدة أوضاع أهمها :

(١) التمثال الواقف :

من أهم وأقدم الأوضاع التي ابتدعتها الفنان المصري القديم لتمثيله، هو الوضع واقفاً، حيث تنتصب القامة، وتتقدم القدم اليسرى خطوة إلى الأمام رمزا للسعي، واضعاً اليدين بمحاذاة الجسم في الغالب أو معقودتين على الصدر، والكفين، وإما مضمومتين أو مفتوحتين، والوجه دائماً في وضع المواجهة لا يلتفت إلى اليمين أو اليسار، وغالباً يعطو التاج الملكي، والجسم في أغلب الأحيان عار اللهم نقبة تغطي الجسم من أسفل السرة إلى أعلى الركبتين، وأحياناً اليدين مبسوطتان على "جيب" (شكل ٦٦)، والتمثال لا يتخلله فراغات عندما يُنحت من خامه الأحجار إلا في القليل النادر، والتمثال من الخلف مسنود إلى دعامة لتحفظه من الكسر "ومن المحتمل أن هذه الدعامة كانت في أصلها ربطة من سيقان البردي مضمومة إلى بعضها البعض ومغطاة بالطين، وحينما نحت التماثيل من الحجارة، استخدمت نفس الحيلة"^(١).

(٢) التمثال الجالس :

يرجع هذا الوضع - أيضاً - إلى الدولة القديمة حيث نرى الملك جالسا على عرشه ويده مبسوطتان على فخذه أو إحداها مضمومة، والأخرى معقودة على صدره (شكل ٦٧) والساقان مضمومتان ومشدودتان إلى قاعدة التمثال والقدمان منبسوطتان على القاعدة، والمقعد مكعب الشكل تتخلله بعض الزخارف على الجانبين.

(٣) تمثال المجموعات :

وفي الغالب يتكون من شخصين أو ثلاثة تجمعهما قوة الترابط، والتنسيق بين حركة الأطراف (شكل ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١)، وتوزع الكتل توزيعاً متناسقا، وساقى المرأة في الغالب مضمومتين أو يحرك الفنان قدمها اليسرى حركة خفيفة إلى الأمام، وتكون إما أقصر من الرجل أو على إرتفاع مساو له.

(١) هربرت ريد - معنى الفن - مرجع سابق - ص ٥٦.



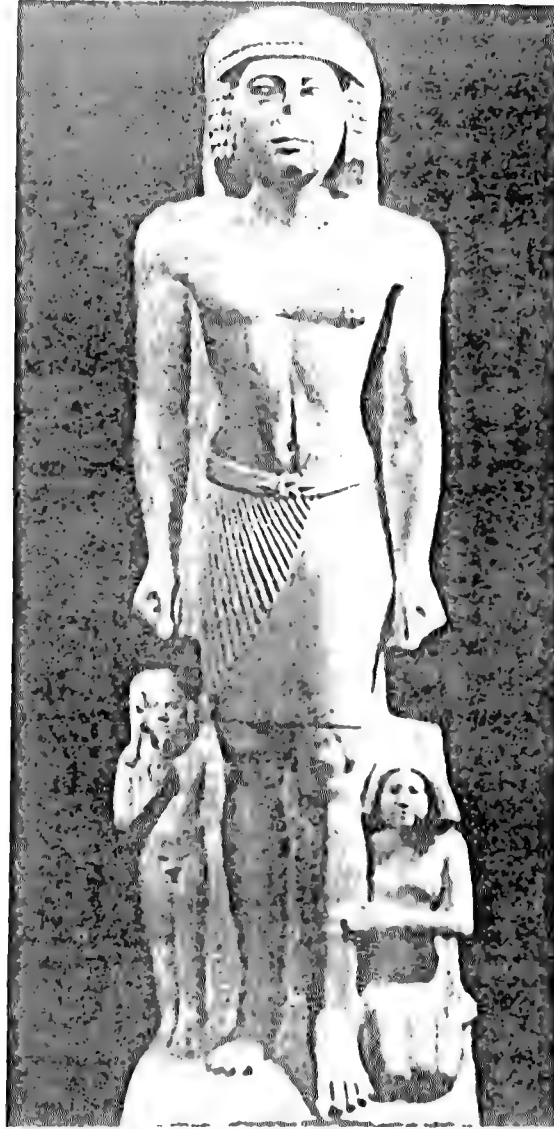
شكل (٦٦)

تمثال من الجرانيت الأسود "لأمنمحات الثالث"
(الدولة الوسطى - الأسرة ١٢ - الكرنك)



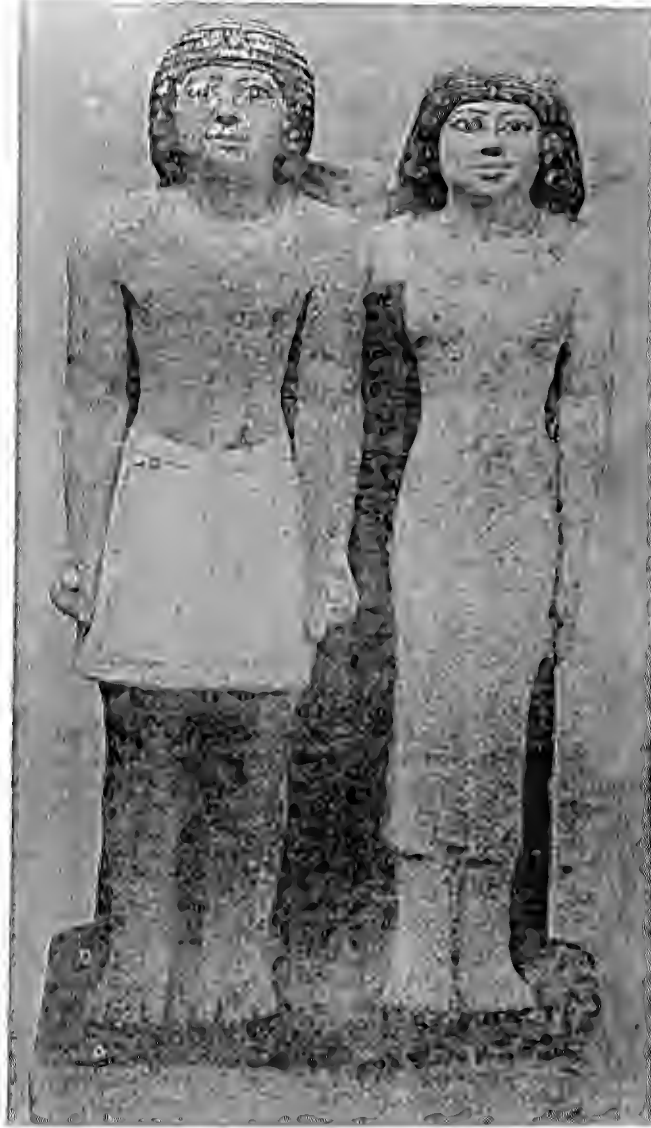
شكل (٦٧)

تمثال للملك "زوسر" من الحجر الجيري الملون
(الأسرة ٣ - سقارة - المتحف المصري)



شكل (٦٨)

تمثال من الحجر الجيري "لايروكا بتاح" وعائلته
(سقارة - الدولة القديمة - الأسرة الخامسة)



شكل (٦٩)

تمثال "ميريس سانخ" وزوجته - حجر جيري ملون
(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة)



شكل (٧)

تمثال "مبيرى سانخ" وزوجته - حجو جيسى ملون
(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - الجيزة)



شكل (٧١)

ثالوث "منكاورع" والالهة حتحور وآله إقليم ابن أوس
(أسيوط - من الإردواز - الأسرة ٤ - الجيزة)

(٤) التمثال الرابع :

وهو يمثل الملك يقدم القرابين، أو أواني التطهير، فهو فى الغالب مرتبط بشكل ما من أشكال العبادة، ووجد منه الكثير من النماذج فى العصور المختلفة، حيث الملك راكعاً على ركبتيه، ويداه ممتدتان على فخذه، ومنقبضة على أواني التطهير (شكل ٧٢، ٧٣).

(٥) التمثال المركب :

وهو يأخذ فى الغالب ثلاثة أشكال، وهى :

- أ - جسم إنسان ووجه حيوان وهو فى الغالب يمثل الآلهة (شكل ٧٤).
- ب - جسم حيوان ووجه إنسان (شكل ٧٥).
- ج - جسم حيوان ووجه حيوان آخر (شكل ٧٦).

وهذه الأوضاع من الابتكارات الأولى فى الدولة القديمة، ويرجع هذا إلى عمق فكرة العقيدة فى نفوس المصريين القدماء، وأثرها الواضح على الأشكال النحتية.

(٦) تمثال المرأة :

حظيت المرأة باهتمام الفنان فى مصر القديمة ووجد العديد من التماثيل التى تمثل المرأة ملكة و أميرة، وتابعة (شكل ٧٧، ٧٨، ٦٠). وفى شكل (٧٧) وهو للملكة حتشبسوت حيث نراها وهى تجلس جلسة الملوك وفى زى الرجال حيث الأيدي مبسوطة على الفخذين ومرتدية النمى على الرأس. أما شكل (٦٠) فهو لجارية تحمل إناء على جنب ونرى فيه تحرر الفنان من الأشكال التقليدية.

ونلاحظ هنا اهتمام الفنان بتتبع تفاصيل جسد المرأة، وكذلك البراعة فى الأداء والمحافظة على قوامها المتناسق دون مبالغة.

(٧) أوضاع مختلفة :

هناك العديد من الأوضاع التى ابتكرها الفنان المصرى القديم، فنرى فى (شكل ٣٦) وهو يمثل الملك "أوسركون"، حيث نرى الملك جاثياً على ركبتيه وهو يدفع بمركب إلى الماء، وهو أحد الأوضاع التى تخلص فيها الفنان من النمط التشكلى المألوف للتمثال فى الدولة القديمة، والوسطى، حيث نلاحظ حيوية الكتل وانسيابية الخطوط فى حركة وقوة تعبر عن مدى قدرة الفنان المصرى القديم على التشكيل فى أصعب الخامات.

كذلك فى (شكل ١٧٩) نرى رمسيس التاسع وهو يقدم القرابين ويتخذ هيئة التمثال السابق، إلا أنه أقل جودة فى مستوى التشكيل.

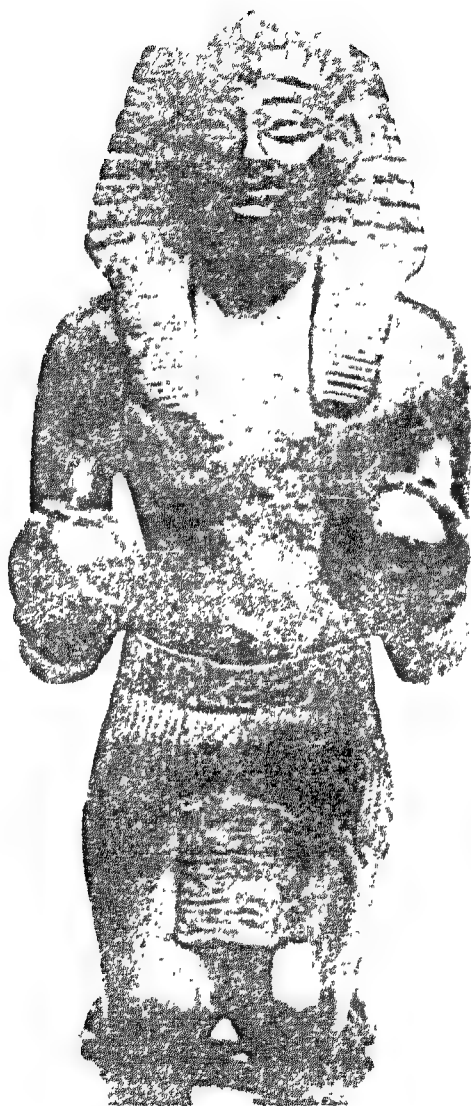
- ١٤٤ -



شكل (٧٢)

تمثال زحتمس الثالث راكعاً يقدم قرباناً من النبيذ واللبن - رخام أبيض
(الأسرة ١٨ - دبر المدينة)

١٤٥-



شكل (٧٣)

زهال صغير من البرونز مطعم بالقصه للملك "تختمس الرابع"

(١٣٨٥ ق.م)

- ١٤٦ -

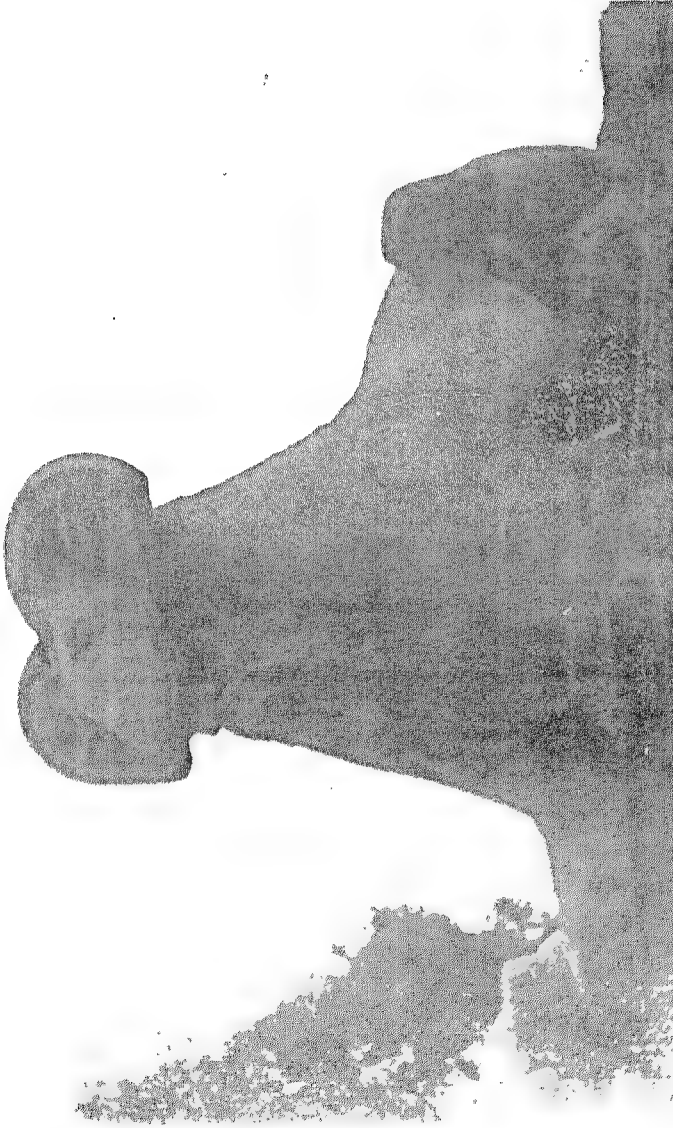


شكل (٧٤)

تمثال للالهة "سخمت" من الخشب المغطى بفرقائيق الذهب
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - المتحف المصري)



شكل (٧٥)
تمثال للملكة "حتشيسوت" على شكل أبو الهول
(الدولة الحديثة . الأسرة ١٨ - حجر جيري ملون)



شكل (٧٦)

تمثال يمثل آله أخنوم برأس كبش وجسم أسد
(معبد الكرنك - حجر جيري)

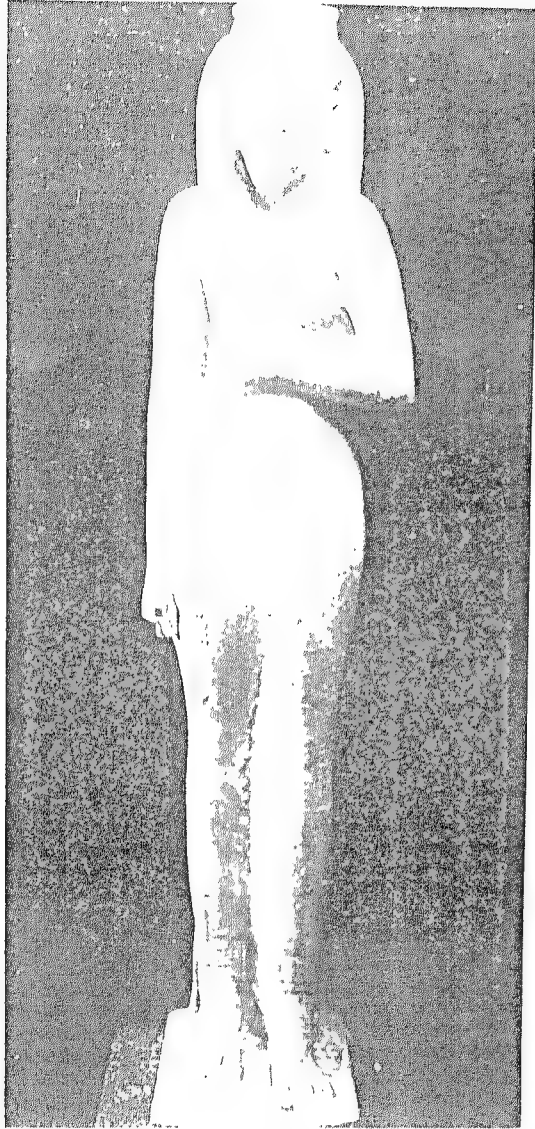
- ١٤٩



شكل (٧٧)

الملكة "حتشبسوت" في زى الرجال من الرخام الأبيض الصلب
(الدولة الحديثة)

١٥٠ -



شكل (٧٨)

تمثال للزوجة الملكية "آمون اردو الأول" أخت الملك شاك
من المرمر
(الكرنك - العصر الصاوي)



تمثال | ٧٩ |

تمثال للملك "تمسيس التاسع" وهو يقدم مقصورة
مملوكة لعمارة من الشنت الـ حصر
الـ صخر الصاوي |

(٨) تماثيل الأفراد :

يقول د. ثروت عكاشة : "واذا ما تركنا تماثيل الملوك والآلهة إلى تماثيل الأفراد العاديين؛ وجدنا أنها بدأت متحررة من القيود التي كبلت تماثيل الآلهة والملوك، ورأينا فيها تنوعاً وانطلاقاً أكبر"^(١).

وتكاد تنحصر أوضاع تماثيل الأفراد في عدة أوضاع، منها :

- أ - الوقفة المعتدلة.
- ب - الجالس القرفصاء (شكل ٨٠، ١٦).
- ج - الراكع على ركبتيه (شكل ٨١).
- د - الجالس على كرسي (شكل ٢٥، ٨٢).
- هـ - حامل القرابين (شكل ٣٩، ٥١، ٥٣).
- و - تماثيل الكتلة (شكل ٨٣).

ولعلنا نلاحظ هنا هذا التنوع الكبير في حركات الأطراف، وتعدد الموضوعات، وقدرة الفنان على التعبير عن الموضوعات المختلفة بأبسط الأشكال من خلال تلخيصه للشكل العام للتمثال، وحفاظه على كتلته حرصاً وخوفاً عليه من الكسر، لما يرتبط ذلك بالعقيدة وفكرة الخلود.

وكان لخامة الأحجار التي استخدمها الفنان المصري القديم أكبر الأثر على التمثال من حيث اختياره لتكويناته ومراعاة قلة الفراغات في العمل. إلا أن هذا لم يمنع الممثل المصري القديم في أن يقدم لنا هذا التنوع الكبير في أعماله، وساعده على ذلك براعته في الأداء، وقدرته على تطويع تلك الخامة والاستفادة منها على هذا النحو.

(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصري القديم - مرجع سابق - ص ٣١٦.

-١٥٣-



شكل (٨٠)

تمثال للكاتب الجالس - حجر جيري ملون
(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة)

--١٥٤--



شكل (٨١)

تمثال للكاهن "خع ام قد" - حجر جيري ملون
(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - سقارة)

- ١٥٥ -



شكل (٨٢)

تمثال لـ "سنن موت" مربية الأميرة "نفرو رع"

جراتيت أسود

(الدولة الحديثة - الكرنك)

١٥٦



شكل (٨٢)

تمثال كتلة Djed Khansuiufankh . حجر جيري ملون

(الأسرة ٢٣)

الواقعية فى الفن المصرى القديم :

ظل الفن المصرى القديم على طول تاريخه يتأرجح بين الواقعية المثالية كشكل من أشكال التعبير، وبين الهندسية الجامدة التى ارتبطت فى الغالب بتنفيذ أعمال وفقاً لقانون هندسى صارم.

"ببد أن هذه الصورة على ما تتصف به من واقعية، قد تطورت منذ عصر الدولة القديمة فأضفت عليها مدرسة "ممفيس" مثالية^(١) أكسبتها هيئة رصينة ونبيلة حيث جعلت كلاً منها - كتمثال الكاتب القاعد القرفصاء، وتمائيل زوسر وخفرع - نمطاً يكاد يكون مجرداً، للطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها أصحابها"^(٢).

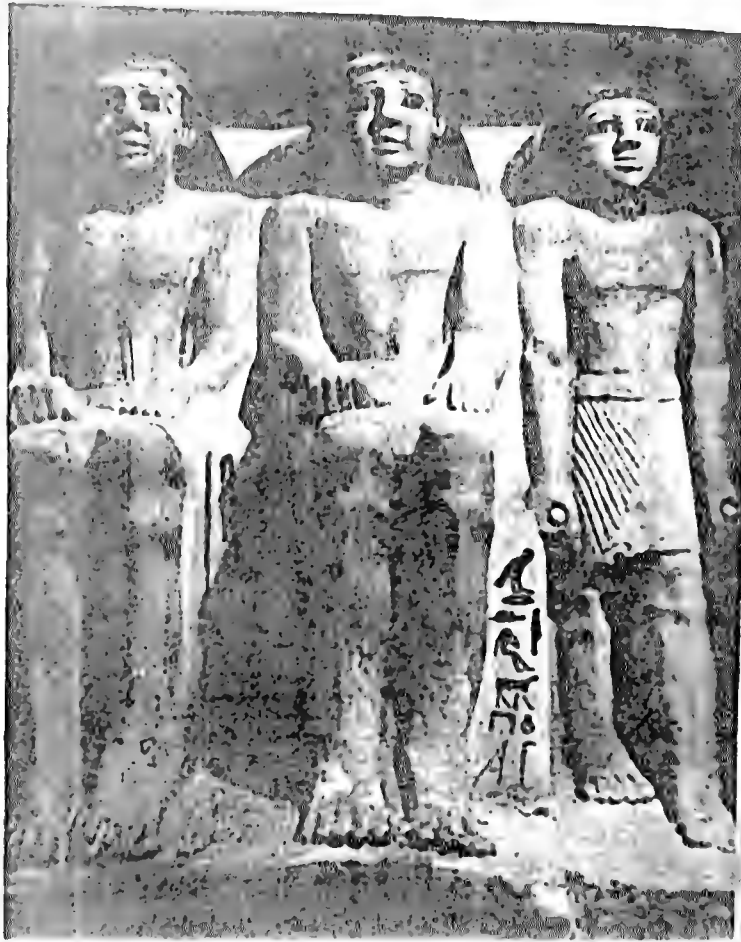
وكانت شخصية الملك أو الفرد تتضح من خلال هيئة العمل ولقد تفنن الفنانون فى معالجات الوجه بأساليب عدة باعتباره المدخل الرئيسى لعملهم، فقد توصلوا إلى تحقيق صورة واقعية، وأيضاً تحقيق المثالية التى تعكسها نظرة المجتمع إلى الملوك وأصحاب الطبقة الأرستقراطية، ويقول إندريه إيمار: "وجد الفن القديم نفسه أمام اتجاهين كبيرين : الواقعية، والمثالية اللتان على كل فن أن يختار بينهما، فعكسهما معاً وأعطى كلا منهما نصيبه متفاوت وفقاً لغاية عمله. احتفظ الفن الخاص بحرية أكبر، دون أن ينحرف عن القاعدة العامة لموضوعه، وتقيد بالواقع الذى يعبر عنه دون أن يهتم بالمبالغة فى تعظيمه، صارفاً النظر فقط عما فيه من ضعة وإبتدال وبؤس، ومتمسكاً بما فى الحياة من فتنة، ومن نكتة أحياناً. أما الفن الرسمى فقد كان والفن الخاص على طرفى نقيض؛ لأن جموح الخيال فيه لا يليق إلا بالآلهة ولا بالملوك، ولذلك فقط انطلق من الواقع المراقب، أى من الصورة، ولكن احترام القدسية قد دخل عليه لإضفاء الجلالة الصافية عليه"^(٣).

والواقع أن معظم التماثيل المصرية صوراً صادقة ومعبرة عن أصحابها، ونرى هذا جلياً إذا ما قارنا بين بعض التماثيل لشخص واحد فى مرحلة سنية واحدة، أو مراحل سنية مختلفة مثل تماثيل "خفرع" (شكل ٨٤) وتماثيل منكاورع (٧١، ٨٥) ومن هنا فإن التمثال المصرى القديم سعى إلى إبراز الشخصية الفردية لصاحب التمثال من خلال ارتباطه بمفهوم الشكل فى فتراته المختلفة والذى لا شك فيه، أن تماثيل الملوك كانت تُشكل تشكيلاً مثالياً فى معظم الأحوال، فلا يعترى الجسم

(١) المثالية Idealism : غاية سامية يسعى الإنسان إلى بلوغها، وقد شاع استعمالها فى الدلالة على ما ينبغي أن يكون فى مقابل ما هو كائن ويقابل الواقعية بوجه عام.

(٢) كريستيان دبروش - الفن المصرى القديم - مرجع سابق - ص ٢٤.

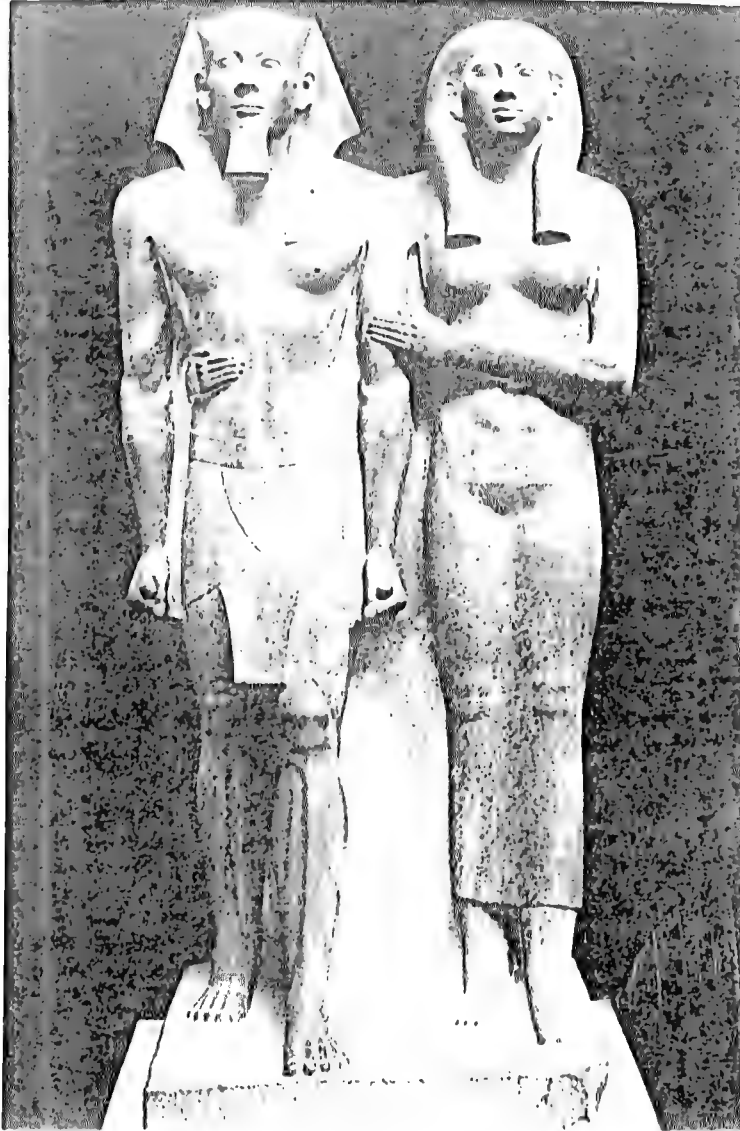
(٣) إندريه إيمار، جانيه أوبوابه - موسوعة تاريخ الحضارات العام - الجزء الأول - منشورات عويزات - بيروت ١٩٨٦ - ط ٢ - ص ١١١.



شكل (٨٤)

مجموعة تماثيل نخبسى أطوار حياة المتوفى - حجر جبرى ملون
(الدولة القديمة - الجيزة - المتحف المصرى)

- ١٥٩ -



شكل (٨٥)

تمثال "منكاورع وزوجته" من حجر الأردواز الداكن
(الدولة القديمة - الأسرة ٤ - متحف الفنون الجميلة ببوسطن)

علامات الكبر أو التشوه بل في معظم الأحوال صورة نضرة تكسو ملامحها التحفز والثقة بالنفس.

وإذا كان فنانون مدرسة "ممفيس" في الدولة القديمة قد أضفوا على واقعيتهم شئ من المثالية، فقد أضفى فنانون الدولة الوسطى على تلك الواقعية شيئاً من الألم والقلق على وجوه ملوكهم فازدادت أعمالهم تعبيراً عن الحالة النفسية لصاحب التمثال (شكل ٨٦).

أما فنانون الدولة الحديثة فقد أضفوا على تلك الواقعية قدراً أكبر من المبالغة في التعبير عن واقعيتهم، نظراً لاختلاف العقيدة وتغيرها من عبادة آمون إلى عبادة آتون، وأصبح الملك لا يمثل الإله في الأرض ولا ابن الإله، بل أصبح إنساناً يحمل رسالة، وبذلك مثل في هيئته البشرية بما يعترئها من نسب ومظاهر حسية، وعيوب بدنية، ومن هنا تميزت الواقعية في الفن كما في العقيدة بالجرأة في التعبير (شكل ٨٧) والذي يمثل أختاتون ويظهر تلك الجرأة في التعبير من خلال ملامح مبالغ فيها إلى حد بعيد.

أما العصر الصاوي - بمنجزاته الكثيرة ورغم نقل فنانونه المباشر عن أعمال الدولة السابقة دون محاولة الابتكار والتجديد. إلا أن الواقعية المصرية وصلت ذروتها في ذلك العصر باهتمامهم بنقل التفاصيل والاهتمام بإبراز ملامح الشخصية والمرحلة السنية التي يعيشها صاحب العمل دون مبالغة أو تخفف (شكل ٨٨، ٨٩).

ولعل حرص الفنانين على تلك الواقعية في أعمالهم الفنية ترجع إلى عدة أسباب أهمها :

- ١ - أن تتعرف روح صاحب التمثال على ملامحه وتسترشد به عندما تهبط من السماء في الحياة الأخرى "وهو مبدأ عقائدي".
- ٢ - إضفاء الفتوة وسلامة الأبدان بالصورة التي سيبعث عليها صاحبها كما وعدتهم عقائدهم، فأخرجوها في أحسن صورة بغض النظر عن عيوب أصحابها.
- ٣ - التعبير عن روح عصره من خلال اختيار أوضاع تتلاءم مع أفكار ومعتقدات هذا العصر والتعبير عن الملابس والزينة.
- ٤ - المحافظة على النسب والمقاييس والأبعاد في التمثال المصري والتي طبعتها بطابعه الخاص المميز عن فنون البلاد الأخرى من حيث التكوين العام وتقاسيم الوجه.
- ٥ - الإيمان بفكرة الملك الإله التي لا تحل به الشيخوخة.
- ٦ - الارتباط بمفهوم العقيدة الذي كان له أثره البالغ على تغيير الأشكال كما نرى في فترة أختاتون.

- ١٦١ -



شكل (٨٦)

رأس "سنوسرت الثالث"

(مدرسة الجنوب . الدولة الوسطى . الهدامود)



شكل (٨٧)

وجه الملك "أخناتون" ويلاحظ المبالغة في تصميم ملامحه
(الدولة الحديثة)

- ١٦٣ -



شكل (٨٨)

رأس "قنت - أم - حات" - من الجرانيت الأسود
(الأسرة ٢٥ - الكونك - المتحف المصري)

- ١٦٤ -



شكل (٨٩)

رأس كهل من الشيت الأخضر
العصر النحاسي - منف - متحف برامبا

الفن المصري فن جماعى :

من أهم سمات الفن المصرى القديم أنه فن جماعى وليس فردياً، ولقد أثبتت كل الدراسات أن الفن المصرى القديم - بجميع فروع - فن جماعى شاركت فيه الدولة والدين بأفكارها ومعتقداتها وتقاليدها وعاداتها، وكذلك الشعب والفنان، فتكاثفت كل تلك الظروف والجهود لخلق هذا الفن الذى استمر قرابة الثلاثين قرناً لم يعثر فيه ضعف كبير - اللهم فى فترات الانحطاط والاحتلال - واستمر رغم كل الأحداث التى مرت بها مصر خلال قرون حضارتها الأولى.

وكان العمل الفنى غالباً ما يتم بتضافر جهود عدد من المتخصصين فى مجالات مختلفة، وتحت إشراف مصمم العمل الذى يتولى توجيه مجاميعه كل حسب قدراته وفيما يخصه، ووظيفة المصمم - تلك - كانت من أهم الوظائف التى يتقلدها الفنان فى حياته.

"وفى كل من النقوش والتماثيل كانت الخطوط الأساسية تخضع للتدقيق الشديد من جانب كبير المثالين، الذى كان يقوم - إذا لزم الأمر - بإجراء التصميمات بحر من لون مختلف، ويدل ذلك على أن المظهر النهائى للعمل لم يكن مجرد عملية آلية، بل كان يخضع للتقييم الشخصى لكبير المثالين من حيث علاقات الأحجام والأوضاع بين الأشكال المرسومة"^(١).

ولقد سجل الفنان المصرى على جدران المقابر والمعابد صوراً كثيرة لمجاميع من الصناع المهرة، وهى تقوم بنحت التماثيل، وأعمال البناء والنقش على الحجر، بل وأعمال صياغة الحلى.

(١) سيريل الدريد - الفن المصرى القديم - مرجع سابق - ص ٤٢.

سمات النحت فى الدولة القديمة من الأسرة الأولى وحتى الأسرة السادسة (٢٧٠٥ - ٢٢٥٠ ق.م)

يعتبر عصر الدولة القديمة هو الركيزة الأساسية واللبنه الأولى التى قامت عليها الحضارة الفرعونية بأكملها، ففيها استتبّت أركان الدولة وتوحد الشمال والجنوب، وأصبح أهلها أكثر إيماناً بعقيدتهم بعد أن اكتملت أركانها فسعوا لتحقيقها فى شتى المجالات، حتى أنه يُذكر للدولة القديمة وخاصة الأسرات من الثالثة إلى السادسة أعظم الإنجازات فى العمارة، والفنون، والهندسة والزراعة، وغيرها من المجالات التى برع فيها أهل الاقليم المصرى.

وسوف يقتصر بحثى هذا على فنون النحت "التمثال" حيث نرى فن النحت وقد احتل مكانته بين الفنون الأخرى بعد أن تبلورت الرؤية، وأصبحت أكثر وضوحاً، ولقد عمّق تلك الفكرة إيمان المصريين بالبعث والخلود فى الحياة الأخرى، وتطلّب هذا من الفنانين البحث عن صيغ جديدة تضمن لملوكهم - ثم لعلية القوم من بعد - أن يعيشوا حياتهم الأخرى كما وعدتهم عقيدتهم، لذا كان لابد للتمثال من أن يحمل صفات وملامح الشخص المقصود، وحتى تتعرف عليه الروح فى الحياة الأخرى، ولقد كان هناك نوعان من التماثيل، أحدها يعنى بالأغراض الدينية وهو يتميز فى معظمه بالبساطة، وجلال الوضع والهيبة والثبل، والآخر ذو غرض دنيوى ينقل حياة ومشاعر الشخص كما هو فى حياته ملتزماً فى ذلك بالواقع أحياناً ومبالغاً فيه أحياناً أخرى.

الأسرتان: الأولى، والثانية "العصر العتيق" (٢٦٣٥:٢٩٢٥) ق.م

ونرى فيهما البدايات الأولى لفنون مصر كلها، وبالرغم من قلة التماثيل التى وصلت إلينا وسذاجتها، إلا أنها بمثابة الأب الشرعى لفن التمثال المصرى الذى ظل محافظاً على تقاليده طوال تلك القرون فنرى فى (شكل ٩٠) وهو تمثال لنجار سفن من عامة الشعب، وهو فى وضعته التقليدية تلك يشبه إلى حد كبير التماثيل الملكية التى تلت تلك الفترة، ولعله منقول عن أصل ملكى سابق عليه، إلا أنه يتسم ببساطة الخطوط، وخلو مسطحاته من التفاصيل التى غالباً ما تشغل عين الرانى عن تتبع الخطوط الأساسية للعمل، كما نلاحظ - أيضاً - قصر منطقة الجذع والأكتاف وضخامة الرأس بما يعلوها من الشعر المستعار، وهى معالجة بدائية إلى حد كبير، إلا أن ارتفاع اليد اليسرى للتمثال وما تقبض عليه فى اتجاه الصدر، وكذلك حركة اليد اليمنى حيث تنبسط على الفخذ قد أدخلت على التمثال نوع من الحياة. ونلاحظ - أيضاً - خلو التمثال من الفراغات، وهو تقليد مصرى ساد معظم الأعمال اللاحقة والتى نفذت من خامه الحجر.

-١٦٧-



شكل (٩.)

تمثال من الجرانيت لنجار السفن "بد جمس"

(٢٧٠٠ ق.م.)

كذلك نرى فى (شكل ٩١) وهو تمثال يمثل الملك "خع سخم" وهو جالس على العرش ملتفا بعباءة، وعلى رأسه التاج الأبيض ممثلاً للوجه القبلى، ولقد تتافل المثالون هذا الوضع من جيل إلى جيل حتى أواخر الدولة الفرعونية، كذلك نلاحظ وضع الأيدي حيث اليسرى تتقاطع مع الخصر لتمسك باليد اليمنى المنقبضة أعلى الفخذ، ويعد هذا التمثال من النماذج النادرة لتلك الفترة. وبمقارنة هذا النموذج بالنموذج السابق عليه نستطيع أن نثبين فروقا واضحة فى معالجة الأطراف، وملامح الوجه، والاهتمام بالتفاصيل، وحسن الصنعة.

"ويظل هذا التفاوت بين التماثيل الملكية، وتماثيل الأفراد قائما حتى نهاية الإنتاج الفنى المصرى القديم. وهو لا يعزى فقط إلى الفرق فى الصنعة وفى الذوق الفنى بين مختلف طبقات النحاتين، وإنما أيضا إلى الصفة "الاستعراضية" على حد التعبير المستحدث الذى ابتكره "دريوتان T. Driotan : التى تتسم بها التماثيل التى تصور الملوك والشخصيات الملكية"^(١).

الأسرة الثالثة : من سنة (٢٦٣٥: ٢٥٧٠) ق.م

وبنهاية الأسرة الثانية، وبداية الأسرة الثالثة أصبحت قواعد الفن أكثر استقراراً، حيث نجد أن النماذج التى تنتمى إلى تلك الأسرة تتميز بقدر أوفر من الدقة فى الصنعة ومهارة الأداء، وأروع مثال على ذلك هو تمثال الملك "زوسر" (شكل ٦٧)، حيث الجسد الملوّف بعباءة الاحتفالات، واليد اليسرى مبسطة على الفخذ، واليمنى مقبوضة على الصدر، وهو وضع يختلف عن المثالين السابقين، والبناء المعماري واضح تماماً فى التمثال، وأهم ما يميز التمثال هو تلك الواقعية التى يتميز بها الوجه حيث بروز نتوء عظام الخدين وميل زوايا الفم إلى أسفل، كذلك ضخامة غطاء الرأس الثقيل واللحية المستعارة. والتمثال فى مجمله رشيق ومتناسق إلى حد كبير.

الأسرة الرابعة : من (٢٥٧٠- ٢٤٥٠) ق.م

إذا كانت الأسرات السابقة قد وضعت اللبنيات الأولى وأرست قواعد الفن المصرى القديم فإن فناني الأسرة الرابعة هى التى ثبتتها، حتى أن تماثيلها الملكية أصبحت نماذج احتذتها الأجيال المتتالية، ولعل أبرز نماذج تلك الأسرة هو تمثال الملك "خفرع" (شكل ١) المنحوت فى حجر الديوريت، وهو من أقوى الأحجار صلابة، ويصور الملك وهو جالس على العرش فى منظر مهيب، حيث يسيطر الصقر حورس جناحيه خلف الرأس.

(١) كريستيان ديروش - الفن المصرى القديم - مرجع سابق - ص ١٢٨.

- ١٦٩ -



شكل (٩١)

تمثال للملك "ذع سخن" من الشست الأخضر
(الأسرة الثانية - هيراكو نيوليس - المتحف المصري)

"إن الهيبة التي أظهرتها مسحات شخصية "خفرع" في التمثال قد أكسبت هيئة ملكية، ورغم صلابه حجر "الديوريت" الذي صنع منه التمثال، فقد أبرز الفنان فيه قوة بأس الملك وذكائه. وهكذا فإن فن النحت المصرى كان شكلاً إنسانياً يوحد بين الفكرة وتجسيدها المحسوس، وقد اكتسب التمثال بفضل تعبيره روحاً، واندمجت فيه مع الصورة مع الفكرة"^(١).

كذلك فإن العلاقات والنسب في التمثال، وملامح الوجه قد أظهرت مثالية لا يمكن تجاهلها.

ولقد دفع هذا التمثال "ول ديورانت" إلى القول: "إن الهيبة التي تنطق بها قسّمات خفرع تجعل المرء يحس أنه ملك، وإن لم يكن يحمل التاج على رأسه، ولعل هذا التمثال أروع أعمال النحت في العالم كله"^(٢).

إلا أن هناك تطورات كثيرة طرأت على الفن المصرى القديم خلال الأسرة الرابعة، تتمثل في الاتجاه نحو الواقعية المثالية من خلال مقاييس، ونسب أقرب إلى الواقع، فالأكتاف متزنة قوية، والأجسام رياضية مفتولة العضلات في غير إسراف، كذلك الرؤوس تركز على أعناق مناسبة، واهتمام بتفاصيل غير مبالغ فيها.

ويقول سيريل ألريد : "ومع بداية حكم الملك منكاورع" أصبح فن النحت أكثر تحراً ومرونة في معالجة الأشكال البشرية، وكان ذلك بداية لمرحلة جديدة، حيث أن هذا الأسلوب المؤثر، و "التكنيك" الخالى من العيوب أصبح مرجعاً للفنانين، وأشعلا حماس المثاليين في الأجيال التالية"^(٣).

وتكشف تماثيل الملك منكاورع عن بساطة العيش، ورقة المشاعر، فنرى في شكل (٨٥) الملك وقد احتضنته زوجته بيدها اليمنى ومسته مساً خفيفاً باليد اليسرى، وهو وضع جديد على التمثال المصرى احتذاه المثالون فيما بعد لإنتاج نماذج مشابهة. والجديد في هذا العمل هو أن الهيبة، والجلال اللذان كانا قاصرين على الملك قد اقتسمتهما معه شريكة حياته، فراها مساوية له في الحجم والوقفة، حيث تتقدم القدم اليسرى عن اليمنى، إضافة إلى تلك اللمسة الإنسانية المتمثلة في تطويق الملكة للملك بذراعها اليمنى، كذلك تلك النظرة الطبيعية التي ترسم على ملامح الوجه على عكس ما نستشعره في تمثال "خفرع" من إبراز الملك في صورة الإله.

(١) د. محسن محمد عطية - غاية الفن - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩١ - ص ١١٠.

(٢) د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ج ٢ - ١٩٩١ - الطبعة الثانية - ص ٥٥٦

(٣) سيريل ألريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ١٢٩.

تمائيل الأفراد - الأسرة الرابعة :

لقد جرت أوضاع تماثيل الأفراد في الأسرة الرابعة على الأوضاع التقليدية، التي صورت الملك جالسا على العرش، فنرى في (شكل ٩٢) تماثيلين يمثلان "رع حنب" وزوجته "نفت" وهما جالسان في وضعة تقليدية، ونرى رع حنب وزوجته وقد وضعا ذراعهما الأيسر على الصدر، وانبطت اليد اليمنى على الفخذ كذلك جاء التمثال في وضع المواجهة وهو تقليد معروف في الأسرات السابقة، ولا شك في أنه قام بهذا العمل المثالون الملكيون أنفسهم، ولا غرابة في ذلك إذا كان "رع حنب" كبيرا لكنه "بتاح" مما أتاح له فرصة الإشراف على تنفيذ العملين، كذلك نرى في شكل (٩٣) أن التمثال قد وفق إلى حد بعيد في توائم الشكل والمضمون، حيث قدّم الزوجين في وضعة طبيعية، حيث الزوجة أصغر حجما كذلك معالجة الذراع اليسرى للرجل والتي تطوق زوجته.

ونجح الفنان - أيضا - في أن يعبر عن العلاقة بين الزوجين بأسلوب بسيط دون تكلف ومبتعدا عن الأسلوب الملكي المعروف.

كذلك نرى في الرؤوس البديلة اتجاه الفنانين إلى التبسيط (شكل ٩٤، ٩٥) رغم واقعيتها التي لا تتحقق إلا من خلال مراعاة الشبه بين الأصل والصورة، فلقد تمايزت شخصية الأفراد - التي تصورهم تلك الرؤوس - تمايزا كبيرا.

كذلك وجدت تماثيل نصفية، ولعل أجملها تمثال نصفي للأمير "عنخ أف" (شكل ٩٦) حيث تتأكد فيه قدرة الممثل المصري على التعبير، ودرأته التامة بعلم التشريح، ويتضح هذا من خلال معالجته لحركة عضلات الجذع، والصدر، والكفين، حيث تتسم بمرونة لا تتنافى مع القوة والحيوية التي يمتلئ بها التمثال. وكذلك المعالجة الشديدة الواقعية في الرأس.

الأسرة الخامسة (٢٤٥٠-٢٢٩٠) ق.م

لم يتغير أسلوب فن النحت في الأسرة الخامسة عن سابقتها، اللهم في بعض التفاصيل، مثل: تحديد ركن العين والحواب (شكل ٩٧)، وظل أسلوب النحت الذي كان متبعا في عصر الأسرة الرابعة سائدا دون تغييرات جوهرية.

إلا أن هناك اختلافين اختصت بهما تلك الفترة، وهما :

- ١ - العودة إلى التماثيل العملاقة كما كان في الأسرة الثالثة متمثلا في رأس تمال الملك "أوسركاف" (شكل ٩٨)، ونلاحظ هنا بساطة التشكيل في أسطح الوجه.
- ٢ - تطوير الدعامة الخلفية للتمثال والتي ربما وضعت لتحمية من الكسر، أو تكون

- ١٧٢ -



شكل (٩٢)

تمثال "رع حتب" وزوجته "نفرت" - حجر جيري ملون
(بداية الأسرة الرابعة - ميدوم - المتحف المصري)



شكل (٩٣)

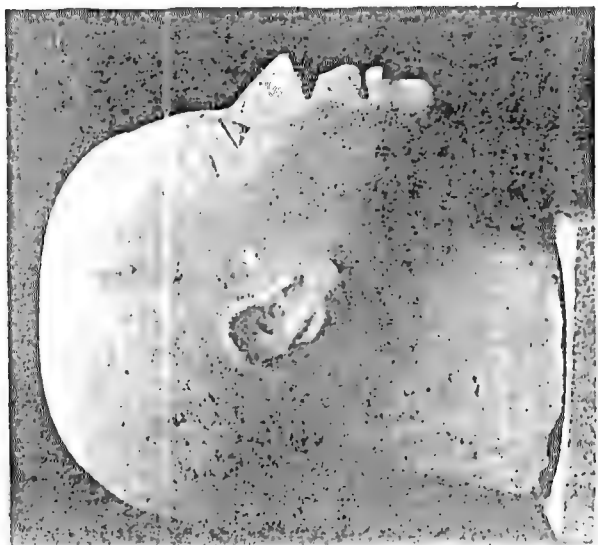
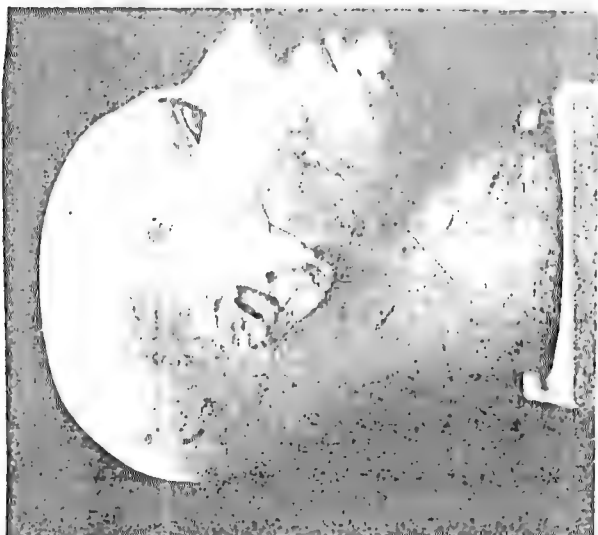
تمثال "سابو" وزوجته - حجر جيري ابيض
(أواخر الأسرة الخامسة - الجيزة)

- ١٧٤ -



شكل (٩٤)

رأس بديلة من الحجر الجيري
(الدولة القديمة - الأسرة الرابعة)



شكل (٩٥)

رءوس بديلة من الحجر الجيري، ويلاحظ فيها الواقعية فى الشكل وأسلوب
المعالجة

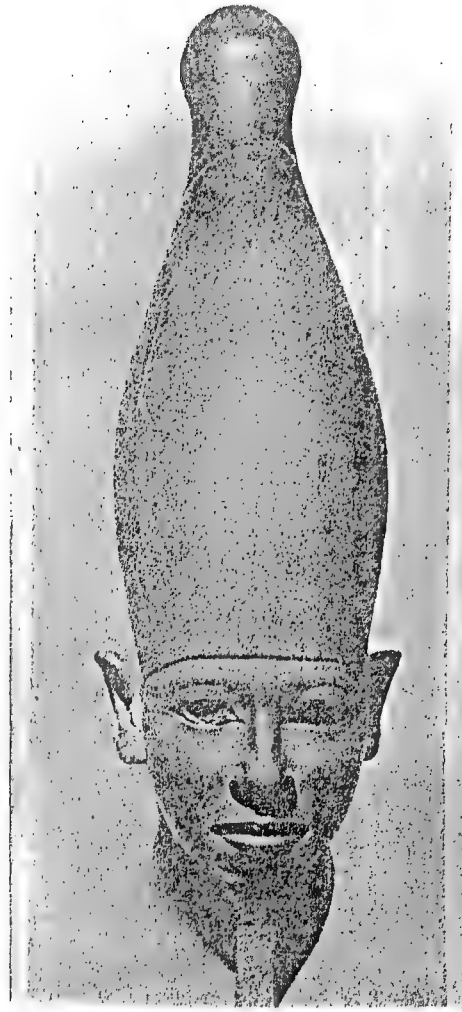
(الجيزة - ٢٥٨٠ ق.م.)

- ١٧٦ -



شكل (١٧٦)

تمثال للوزير "عنخ . حا . اف" - حجر جيري ملون
(الدولة القديمة . الأسرة الرابعة . الجيزة)



شكل (٩٧)

رأس تمثال لأحد الملوك وهو يرتدي التاج الأبيض (تاج الوجه القبلي)
حجر الديابيز
(الأسرة الخامسة)



شكل (٩٨)

تمثال "أوسركاف" من الجرانيت
(الدولة القديمة - الأسرة الخامسة - ستارة)

تقليد قديم عندما كانت توضع حزمة من سيقان البردى داخل التمثال المبنى من الطين؛ لتكون له بمثابة دعامة داخلية.

الأسرة الخامسة "تمائيل الأفراد":

لقد حظى الأفراد باهتمام أوسع من الفنانين فى الأسرة الخامسة، فيقدم لنا بعض النماذج لتمائيل الأفراد، والتي فى الغالب منهمكة فى عملها، حيث يؤدون شئون وظيفتهم، ولعل من أهم الأمثلة على ذلك تمثال الكاتب المصرى، حيث نرى تلك النظرة الثاقبة فى العينين وهو فى انتباهه وكأنه ينتظر ما يُملى عليه، كذلك نرى تلك المعالجات الواقعية فى اليدين ومنطقة الصدر، والبطن، حيث نلاحظ هذا الترهل الواضح فيها، والتمثال فى جلسته - تلك - يأخذ الشكل الهرمى أساساً للتكوين، ولا تغفل الواقعية الواضحة التى تتبدى لنا فى معالجات الوجه، وظهور عظام الترقوة، وقوة التعبير، كذلك نرى فى (شكل ٨٠) نموذج آخر من نماذج الكاتب المصرى تبدو عليه ملامح الصحة ودون تشوهات، كذلك اليد مهيأة للإمساك بالريشة استعداداً للكتابة، على صفحة البردى المنبسطة على ركبتيه، و - أيضاً - تلك العيون المدعومة بالأحجار الكريمة، كل ذلك تضافر فى إضفاء الحيوية على التمثال، والتمثالان فى مجملهما يؤكدان قدرة الفنان المصرى القديم على التعبير عن الحالة النفسية لمصاحب العمل، وهما ملونان بألوان حية، وهذا النمط من الفن يتسم بملامح وتعبيرات فيها من النبل والقوة ما يذكرنا بتمائيل الملوك فى تلك الفترة. والواقعية فى تلك الأعمال تتأكد من خلال نجاحها فى التمثيل الوظيفى للموضوع، والتعبير الناشئ عن هذا النجاح.

وهناك نموذج آخر للتمائيل الفردية (شكل ٤٤) يصور "كاعبر" أحد المشرفين على العمال، ولقد أعطت خامّة الخشب قدراً أكبر من الحرية للفنان للتعبير عن موضوعه، فنرى قوة الشخصية التى يتمتع بها "كاعبر" من خلال تبسيط العضلات فى الوجه والجسم، والعيون المطعمة الحية.

ويقول عنه د. ثروت عكاشة :

"فى هذا التمثال نلمح البساطة الرائعة، والانسيابية الجذابة، والرشاقة التى تتجلى فى يده الممسكة بالعصا، والواقعية التى يؤكد بها رأسه الأصلع وثيابه الفضفاضة"^(١).

الأسرة السادسة (٢٢٩٠-٢١٥٠) ق.م

لقد وجد العديد من التمائيل التى تنتمى لتلك الأسرة، إلا أنها فى مجملها لا تشكل تطوراً كبيراً فى تاريخ فن النحت المصرى القديم، فنرى فى شكل (٩٩)

(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - ج ٢ - مرجع سبق ذكره - ص ٦٢ .



شكل (٦٩)

تمثال الملك "مبيس الأول" وهو يقدم القرابين. شست أخضر

(الأسرة ١٦)

نموذج تمثال يمثل الملك بيبى الأول "من حجر الشست" وهو راكم على ركبتيه يقدم القرابين للآلهة، وهذا التمثال يعتبر النموذج الأول لهذا النوع والذى يستمر فى العصور التالية، ورغم صغر حجر التمثال، إلا أن الفنان قد حرر أطرافه من الدعامات" وهو مأخوذ من تمثال الكاهن (شكل ٨١)، والوجه فيه من التعبيرية والتلقائية أكثر مما فيه دراية بأصول علم التشريح، كذلك فى شكل (١٠٠)، وهو لنفس الملك السابق وهو جالس على العرش فى وضعة تقليدية، إلا أنه يختلف عن سابقه فى تحرير الساقين من كتلة الحجر، إضافة إلى وضع الصقر "حورس" فى هذه الوضعة الجانبية، وربما صغر حجم التمثال هو الذى شجع الفنان على تلك المعالجات، كذلك سهولة التعامل مع خامه "المرمر" الذى صنع منه التمثال.

ولعل أفضل ما تركه الأسرة السادسة من نماذج فنية، هو أحد التماثيل للملك بيبى الأول وهو مشكل من خامه النحاس (شكل ١٠١).

فالوجه رغم تشوهه إلا أنه ينبئ عن تعبير قوى زادها تطعيم العيون تأكيداً، ولقد أعطت الخامه الفرصة للفنان بأن يحرر جميع أطرافه بشكل كامل الاستدارة كما فعل فيما بعد فى أعمال الخشب، إلا أن وضع التمثال العام وضع نفلدى من حيث نقدم الرجل اليسرى ولكنه يتميز عن تماثيل سابقه بالهمّة فى السعى.

تماثيل الأفراد – الأسرة السادسة :

ولعل أفضل النماذج التى تدلل على قدرة الممثل المصرى القديم على الابتكار والتجديد، وهو تمثال للطبيب "تيعنخرع" (شكل ١٠٢)، حيث نرى هذا الوضع المتفرد والجديد فى وضع الساقين رغم تقليدية الجزء العلوى من التمثال والمتمثل فى الرأس والصدر، إلا أن الفنان أضفى قدراً كبيراً من الحيوية على التمثال من خلال تحريك الكتل التى اعدنا أن نراها ساكنة فى النماذج المماثلة – كنموذج الكاتب (شكل ٨٠) – فنرى تعامد الساق اليسرى للتمثال على الأرض وحركة القدم اليمنى تميل بزواوية على القاعدة، وكذلك وضع البد اليمنى للتمثال على النقبة كل ذلك خلق حياة من الحيوية نادراً ما نلحده فى أعمال تلك الفترة التى اتجهت نحو الشكلية فى أواخر الأسرة السادسة.



شكل (١٠٠)

تمثال للملك "مبيس الأول" من المرمر
(الدولة القديمة - الأسرة ٦)

- ١٨٢ -



سجل (١.١)

تمثال الملك "بيبي الأول" من النحاس
(الدولة القديمة - الأسرة ٦)

- ١٨٤ -



شكل (٨٠)

تفصيلية من تمثال الملك "بيبي الأول"

-١٨٥-



شكل (١.٢)

تمثال للطبيب "تينذوع" - حجر جيري ملون
(الأسرة الخامسة)

سمات النحت فى الدولة الوسطى

(٢٠٣٥: ١٦٦٨ ق.م)

كان لفن النحت فى الدولة القديمة أثره البالغ على فنون الدولة الوسطى، على الرغم من اختلاف النظرة العامة للملك على أنه إله أو ابن إله، هذا على جانب الفن الرسمى حيث نزل من عرشه الذى اعتلاه فى الدولة القديمة؛ ليصبح فناً إنسانياً تملو ملامحه الجهامة أحياناً، وينال منه الزمن أحيان أخرى.

وعلى كل، فإن تطور الفن الرسمى حظى نسبياً بتطور أكبر مما كان عليه تماثيل الأفراد؛ والتي انحصرت التجديد فى أوضاعها فى إطار ما أخذته عن النماذج الملكية فى معظم الأحيان، كذلك انتشرت التماثيل التى على شكل مومياء والمستمدة أصولها الأولى من التماثيل الأوزيرية (شكل ١٠٣)، كذلك انتشرت التماثيل المكعب (شكل ١٠٤، ٥).

"ويعتبر "التمثال المكعب" هو الابتكار الوحيد الحى الذى ابتدعه ذلك العصر، ويصور شخصاً جالساً وقد ثنى ساقيه قرب ذقنه مكوناً كتلة لن يبرز منها بمرور الزمن سوى الرأس. ولقد ولدت هذه الأشكال من المباحث ذات الأغراض الهندسية التى شاعت فى عصر الانتقال الأول فأصبحت اسناداً مواتياً للمتوفى التى زخرت بها سطوحها خلال العصر المتأخر"^(١).

وظهر هذا التمثال على أنه تمثال نذرى سرعان ما انتشر لسهولة تشكيله، واتساع مسطحاته، لتحمل أكبر قدر من الأدعية للمتوفى - وهو نموذج لوفاء الأشكال بالأغراض التى صنعت من أجلها فى مصر القديمة - وبمرور الوقت تأصل هذا الشكل المكعب للتمثال وأخذ أشكالا كثيرة، وظهر التحوير فى النحت المصرى فى الدولة الوسطى منذ أن انتقلت السلطة من منف إلى طيبة، حيث أصبح النحت جنازياً، ودينياً يهتم أكثر بتماثيل الآلهة والموتى، كذلك اهتموا بموضوعات الحياة اليومية فى أعمالهم.

وإذا كان المثل المصرى فى الدولة القديمة قد اهتم بتصوير الأفراد العاديين بجوار اهتمامه بتصوير الملوك، والنبلاء؛ مما أضفى ثراءً كبيراً فى التعبير وتحرر فى تشكيل تلك المنحوتات، إلا أن هذا لم يجد صدًى كبيراً فى الدولة الوسطى.

"ولقد كان مرد ذلك إلى ما كان للعقيدة المذهبية فى الدولة الوسطى من تحديد للموضوعات، وقصرها على ما كان دينياً، أو جنازياً، إذ قيدت تلك العقيدة فن النحت

(١) نيفولا جريمال - تاريخ الحضارة المصرية - مرجع سابق - ص ٢٣٠، ٢٣١.

-١٨٧-



شكل (١.٣)

تمثال "منتحتبى الثانى" - الحجر الرملى الملون
(الدولة الوسطى - الأسرة ١١ - الدير البحرى)



شكل (٤، ١)

تمثال الكتلة "سنوسرت - سنبل - اف - منى" = من الكهنة
(أواخر الأسرة ١٢)

تقييداً حاداً بالفنان إلى أن يبذل الجهد الكبير؛ لإبداع وسائل جديدة في التعبير عن نفسه، وإثبات وجوده^(١).

كذلك نُحتت وجوه الملوك بأسلوب أكثر واقعية في الدولة الوسطى على عكس ما كان في الدولة القديمة حيث كانت الوجوه تنحت بأسلوب مثالي واقعي تتفق والطقوس الدينية التي تفرضها هيبة الحاكم.

ولعل الاختلاف في أساليب النحت في الدولة الوسطى عن سابقتها يرجع إلى التغيرات السياسية، والاجتماعية، وكذلك العقائدية.

ثم إن القيم الذاتية التي تبنتها الدولة الوسطى قد عبر عنها الفنان في فن تلك المدة تعبيراً ملحوظاً، وجدت معه نفسها وقد جمعت الناس على الإعجاب بها في عصر نال، عصر^(٢) كان هو الآخر يسعى وراء السلبية الصوفية^(٣).

نضيف إلى ذلك ظهور مدرستين للنحت في الدولة الوسطى: مدرسة منف القديمة، والتي تحمل داخلها سمات المثالية الواقعية القديمة، ومدرسة طيبة متأثرة بفكرها العقائدي الجديد، واهتمت بدراسة الوجوه، معبرة من خلال ذلك عن ملامح وسمات أصحابها، كما هي في واقع معيشتها، كما نقلت إلى حد بعيد الحالة النفسية والمزاجية لملوكها على حده.

وهناك أسباب أخرى يعود إليها توقف النظرة التحريرية التي بدأتها مدرسة منف في الدولة القديمة، ويمكن رد هذه الأسباب إلى الاختلاف الواضح بين الحياتين في كلا الدولتين، حيث زاد نفوذ الكهنة في الدولة الوسطى وأصبح للعقيدة السلطان الأكبر على الفنون.

إضافة إلى ذلك وكما تقول كريستيان ديروش :

"فتمائيل الجنوب تتميز لأول وهلة بواقعية معبرة عميقة، فيها خشونة وفيها ألم وعذاب يصلان أحياناً إلى حد العنف والشئ الذي يتناسب مع فنانيين من سلالة محاربين مظفرين قاتلوا عدة قرون، وتقلبت عليهم الأقدار، وخبروا التوفيق والفشل، حتى ظفروا بالسيطرة على مصر، أما فنانون الشمال وهم سلالة قوم أرق طبعاً، بسبب ثقافتهم القديمة، ونتيجة سلطة قوية ومسالمة كانت تسودهم، منبثقة من بين ظهرانيهم، وتبعاً لمعيشتهم في أرض غنية بحاصلاتها، فقد نحتوا أعمالاً لم يكن فيها شئ من الخشونة... وفيها نظرة عين أرق واللين، وفم أقل إفصاحاً عن الألم والمرارة، وخدان أكثر استدارة

(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصري القديم - ج ١ - مرجع سبق ذكره - ص ٣٢٠.

(٢) يفصد الكاتب بكلمة "عصر" هنا عصر الدولة الحديثة وخاصة فترة أخناتون.

(٣) د. ثروت عكاشة - الفن المصري القديم - ج ٢ - مرجع سبق ذكره - ص ٦٢٩.

وامتلاء. ولم يتأمل هؤلاء الفنانون الطبيعة مباشرة، بل كانوا يرنون إليها خلال تماثيلهم المنفية التي كانوا يستخلصون منها صبغات، وأنماط تترجم على هيئة أجسام ممشوقة^(١).

ويقول د. عبد العزيز صالح - أيضا - :

"ويغلب على الظن أنه شجع المدرسة الطيبية على أسلوبها الواقعي، مشاركة أصحابها في التطورات السياسية التي غيرت أوضاع الملكية في عصرهم ونقلت مثلها العليا من حال إلى حال، وهي تطورات كان من أوضح مظاهرها أن الفراعنة أصبحوا يعترفون بواجباتهم علانية إلى جانب حقوقهم، وأصبح بعضهم يقود جيشه بنفسه، ويقاوم مع المقاتلين، ويكافح فيما يكافحون فيه، وأصبح بعضهم يرضيه أن يوصف بأنه يعمل بيديه، وترتب على هذه التغييرات كلها أن أصبح الفنانون يعتبرون أن مظاهر الحياة الفعلية الصالحة التي عاشها فراعنتهم تكفيهم للتعبير عن مثالياتهم، وإظهارهم بمظهر الخاشعين لربهم لن يقلل من مكانتهم"^(٢).

وترجمة تلك المفاهيم الجديدة واضحة في الأعمال، عندما عبروا بها عن حقيقة الصلات التي تربط بين الفرعون وربّه، فنرى "سنوسرت الثالث" رجل الحرب القوي، بملامحه الجادة - كما اعتدنا رؤيتها في تماثيله - وهو يتعبد مرسلًا يديه المترaxيتين على ساقيه (شكل ١٠٥).

(١) كريستيان ديروش - الفن المصري القديم - مرجع سبق ذكره - ص ١٩٥، ١٩٦.

(٢) د. عبد العزيز صالح - الفن المصري القديم - المجلد الأول - تاريخ الحضارة المصرية - تاليف الخبثات هـ ث تب القاهرة - ص ٣٤٢.



شكل (١١.٥)

تمثال من الجرانيت الأسود للملك "سنوسرت الثالث"
(الدولة الوسطى)

الفن الرسمي فى الدولة الوسطى :

تأثر الفن الرسمي فى بدايات الدولة الوسطى تأثيراً كبيراً بالمفاهيم، والأوضاع السياسية الجديدة التى مجدت ملوكها كأبطال حرب، واتضح هذا جلياً فى إنتاج مدرسة طبية، حيث ضخامة الأطراف وقوة التعبير وتجهم الوجوه مبتعدين بذلك عن تلك النظرة الهادئة النبيلة التى سادت أعمال الدولة القديمة.

ففى شكل (١٠٦) وهو يمثل الملك "منتوحتب الثانى" جالسا على العرش فى وضع تقليدى قديم، إلا أن فى أسارير وجهه شيئاً يعبر عن العظمى، والخطورة والصرامة، كما يتسم بالعنف والخشونة اللذين كانا يحاكيان روح العصر.

وتمثال "أمنحات الأول" شكل (١٠٧) له هذا التأثير القوى، ويرجع سبب هذا - ليس فقط بسبب ضخامته - ولكن نظراً لمظهره المتجهم وكتلته البارزة وعضلاته المفتولة وقوة بنيانه، كذلك تلك الملامح القاسية وبروز عظام الوجنتين، والركبة، ونرى - أيضاً - فى تمثال "سنوسرت الأولى" (شكل ١٠٨) تلك الصفات متجمعة فيه، إضافة إلى تلك الیقظة التى تكسو ملامحه القوية، وهذا الخط الغائر الذى يبدأ من التقاء عظام الترقوة، وينتهى بالسرة، إضافة إلى رشاقة الجذع، كل هذا يؤدى فى النهاية إلى إصباغ صفات القوة والواقعية التى تميزت بها أعمال تلك الفترة.

"يبدو أن الفنان لم يعد يكثر إبراز السمات الملكية، أو الإلهية أكثرائه بتصوير الحالة النفسية الرسمية، ولم يعد يهتم بصياغة رأس الإله من الحجر اهتمامه بتصوير الانطلاقة البشرية"^(١).

ولعل المرد الأساسى لذلك هو التغيرات الفكرية الجمالية الناتجة عن تغير النظرة العامة للملك، وكذلك المؤثرات العقائدية، والدينية، والتركيبية الاجتماعية التى اختلفت بعد السيطرة المطلقة للملك على حكمه البلاد بوصفه رجل حرب.

ويمكننا القول : بأن أهم وأعظم إنجازات ذلك العصر تتجلى بوضوح فى تلك الواقعية الظاهرة فى نحت الوجوه، حيث أخذت عناية فائقة من الفنانين، استطاعوا من خلالها التعبير عن السمات الخاصة لكل ملك من خلال تلخيص الشكل الطبيعى، وإلغاء التفاصيل التى تضعف من الحجم المشكلة للوجه، كما حملت معها - أيضاً - علامات التأمل أحياناً، وكسوها جو من الحزن، والهم فى معظم الأحيان، ويظهر هذا من طريقة نحت الوجوه حيث بروز عظام الوجنتين، وظهور التجاعيد الكثيرة حول العينين والأنف والفم، وزوال الابتسامة الرقيقة التى كانت تظهر فى أعمال الدولة القديمة شكل (٨٦).

(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - ج٢ - مرجع سبق ذكره - ص ٦٠٤.

- ١٩٣ -



شكل (١.٦)

تمثال الملك "منتوحتب الثالث" - من الحجر الرملي الملون
(الدولة الوسطى - الأسرة ١١ - الدير البحري - المتحف المصري)

١٩٤ -



شكل (١.٧)

"امنمحات الأول" من الجرانيت الأحمر
(الدولة الوسطى - أواخر الأسرة ١٢ - تانيس)

- ١٩٥ -



شكل (١.٨)

تمثال للملك "سنوسرت الأول" من الجرانيت الرمادي
(منق. . ١٩٣٠ ق.م.)

ويرجع اختلاف الأساليب فى الدولة الوسطى إلى وجود مدرستين للنحت فى تلك الفترة - كما سبق أن ذكرت - أحدهما تعمل وفقاً للتقاليد الكلاسيكية القديمة، والأخرى تعمل وفقاً لأسلوب أكثر واقعية. وظلت مدرسة منف، ومدرسة طيبة الوحيدتين على الساحة، وحتى نهاية الدولة الوسطى دون تدخل أو توفيق بينهما، اللهم فى القليل من النماذج التى تأثرت إحداها بالأخرى.

"وقد احتفظت كل من المدرستين بمميزاتهما الرئيسية، وإن لم يحُل هذا دون أن يكون هناك بعض الفنانين الذين عملوا على توحيد اتجاهات المدرستين"^(١) ويبدو هذا فى رأس "أبو الهول" الكبير للملك "أمنمحات الثالث" (شكل ١٠٩)، حيث رشاقة الخطوط وقسمات الوجه التى تبرز صفات العظمة والنبل، كذلك وجد تمثالان "لأمنمحات الثالث": أحدهما من إنتاج مدرسة الشمال (شكل ١١٠)، حيث ملامحه البسيطة الهادئة ينظر أمامه فى دعة وتأمل، والجسد بشكل عام ينتمى إلى المدرسة الكلاسيكية القديمة، وتمثال آخر وجد فى الجنوب حيث ينتمى للمدرسة الطيبية فى النحت (شكل) ونراه يتميز بالقوة والخشونة، ومرارة فى قسمات الفم والفك الأسفل بارز، وهو ما يؤكد صدق الواقعية التى بلغت حد القسوة فى مدرسة طيبة، وعلى الرغم من اختلاف السن فى العاملين الذى يشكل تغييراً مبدئياً فى العاملين، إلا أن أسلوب تنفيذيهما ينتمى لمدرستين مختلفتين، كذلك وجدت نماذج انتقلت فيها المدرستان الشمالية والجنوبية، كما فى شكل (١١٢) وهو "لأمنمحات الثالث" حيث يمثل مرتدياً ثوب الكهنة، ويتقلد على صورة قلادة ضخمة، وقسمات التمثال رغم قوة ملامحها وصرامة تعبيرها وبروز عظام الوجنتين، إلا أنها تفصح عن وقار وثبل.

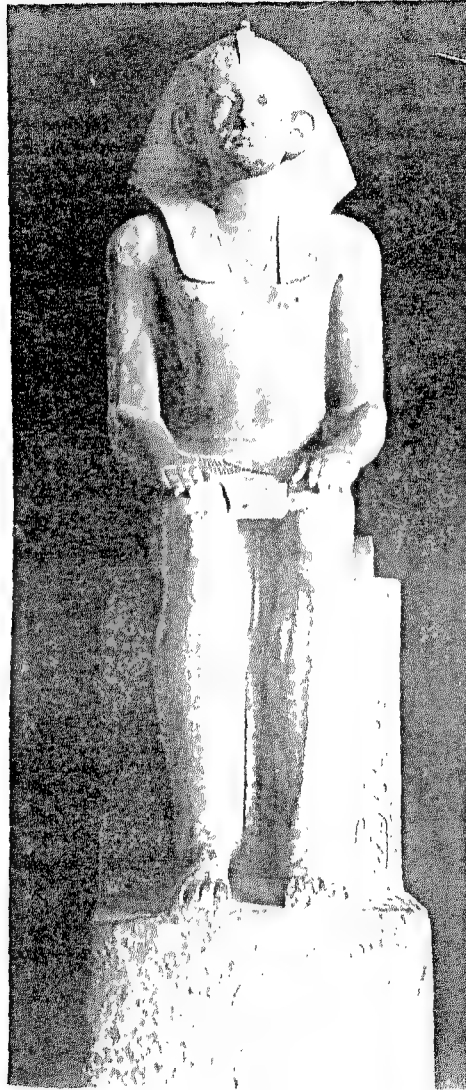
(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - ج٢ - مرجع سبق ذكره - ص ٦٢٠.



شكل ١٠٩

الملحقات الثالث "على شكل" أبو الهول من البرابطة الأسود
(الأسرة ١٢ . نايين . المنف المصري)

- ١٩٨ -



شكل (١١٠)

تمثال "انمحات الثالث" من الحجر الجيري الأصفر
(مدرسة الشمال الأكاديمية - هواره - الدولة الوسطى - المتحف المصري)

- ١٩٩ -



شكل (١١١)
تفصيلية للملك "امنمحات الثالث"

٢٠٠



شكل (١١٢)

النصف العلوي من تمثال "امنمحات الثالث" من الجرانيت الأسود
(أواخر الأسرة ١٢ . الفيوم)

تماثيل الأفراد "الدولة الوسطى" :

"تأثرت تماثيل الأفراد فى الدولة الوسطى بروح عصرها ومدارسه الفنية، وخضعت لأكثر من المدرستين الفئيتين اللتين خصعت لهما تماثيل الفراعنة"^(١). وبينما كانت تماثيل الأفراد فى الدولة القديمة تتصف بقوة البنيان، وهذوء التعبير نرى على العكس من ذلك، فالصدر العارى والجسم المفتول العضلات فى تمثال الكاتب الجالس فى الدولة القديمة (شكل ٨٠) إستحال إلى كتلة صماء تعلوها ملامح الشيخوخة (شكل ١١٣) فى الدولة الوسطى، كذلك تمثال "رع حتب، نفرت" (شكل ٩٢) بالوانهما الزاهية وانتصاب قامتهما وقوة بنيانهما فى الدولة القديمة اختفيا تحت طيات الثياب واكتسى الرأس بالشعر المستعار (شكل ١١٤) فى الدولة الوسطى. كما أن هناك سبب جوهري لإصابة تماثيل الأفراد بهذا الضعف حيث يقول (سيريل ألريد) :

"قلما أصاب الدولة القديمة هذا الانكماش الدامى الذى نراه منعكساً على آداب العصر الوسيط الأول المتسم بالتشاؤمية، توجّهت عقول الناس نحو التماس الحياة الأبدية بجوار الإله الذى بعث مرة أخرى "لأزوريس" هناك أهم بكثير لدى الكثير من أهل مصر من الدفن بجوار سيدهم، خصوصاً بعد اختفاء طبقة الأقطاب الإقطاعية. وهذا الهدف تحقّقه التماثيل النذرية الصغيرة المنخفضة الجودة، وذلك عن طريق السحر"^(٢).

وهذا ما يفسر لنا بعض الشئ عدم جودة تماثيل الأفراد بملامحها المكدودة التى تعلوها علامات الشيخوخة.

ففى شكل (١١٥) نرى بساطة التشكيل من خلال انسياب الكتلة وبسط الأيدى على جانبى التمثال فى وضع رأسى، وخلو الثياب من الثنايا والتفاصيل التى تعوق الهدف من وضع تلك الملابس، واختفاء تفاصيل الجسم تحتها وهو تلك النصوص المكتوبة عليها، والعمل فى معظمه يعطى إحساساً مختلفاً عما جرت عليه العادة فى التماثيل المصرية القديمة.

هذا إلا أن هناك بعض النماذج الجيدة لتماثيل الأفراد. أنتحت فى مراحل مختلفة بالدولة الوسطى، والتى تميزت بالحيوية والرشاقة رغم أنها قد أخذت عن نماذج ملكية، ومثال ذلك تمثال للسيدة "سننوى زوجة حاكم أسيوط (شكل ١١٦)، ويبدو فى هذا التمثال تأثره بمدرسة "منف" لما يتميز به من رقة الملامح، ودقة نحت الوجه، ورشاقة

(١) د. عبد العزيز صالح - تاريخ الحضارة المصرية - مرجع سبق ذكره - ص ٣٤٢.

(٢) سيريل ألريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ١٧٦.

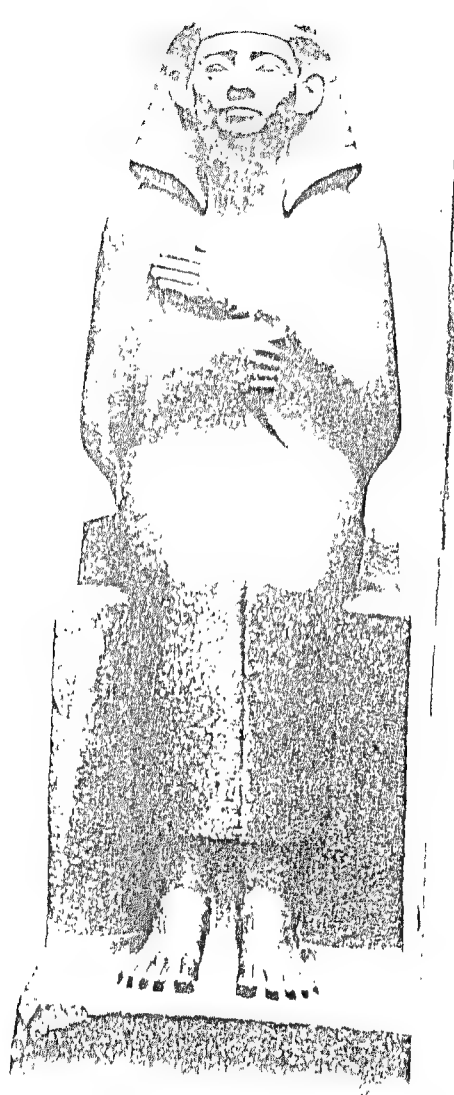


شكل (١١١)

تمثال لـ "ختنسى ختنسى" على هيئة الكاتبة

(الأسرة ١٢ - الدولة الوسطى)

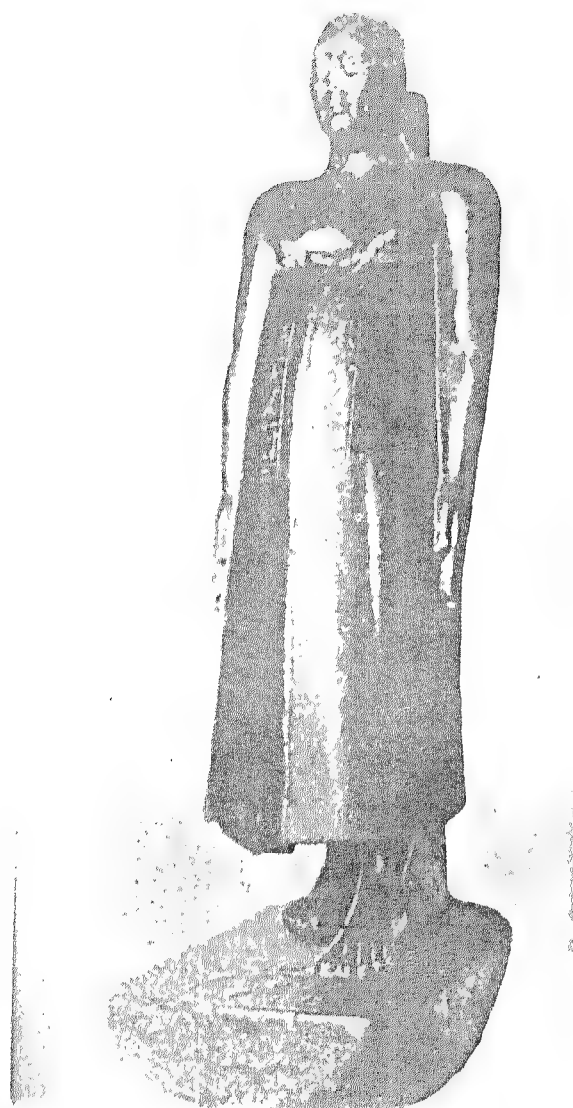
- ٢٠٣ -



شكل (١١٤)

تمثال من الكوارتزيت البني لـ "خري حتب"
(من منطقة أسيوط - الأسرة ١٢)

- ٢٠٤ -



شكل (١١٥)

تمثال "سبك. ام. اف" - من الجرانيت الأسود
(الأسرة ١٣ - أرمنت)

١٠٥



شكل (١١٦)

"سنوسيس" زوجة (جيجفا) حاكم أسيوط - من الجرانيت الأحمر
(المقبرة ١٢ - متحف المتاحف الجاهليين ببيروت)

خطوط الجسم وانسياب في العلاقات، وحسن النسب، وهذا التمثال يقف جنباً إلى جنب بجوار التماثيل الملكية لما ناله من عناية الفنان، وجودة التكنيك.

وهناك نموذج جيد يمثل نظرة المجتمع للجمال الأنثوى في تلك الفترة، وهو تمثال "أميرة أبيدوس" (شكل ١١٧)، حيث ملامح الوجه دقيقة والوجه ممثلي مستدير والخصر نحيف يبرز عظام الحوض في غير مبالغة - أيضاً - الصدر، ولقد جاءت الخطوط الطولية لتؤكد تلك الرشاقة التي عمد إليها الفنان بمعالجته البسيطة للأسطح والخطوط الخارجية للعمل، ويؤكد هذا - أيضاً - التماثيل الخشبية (شكل ١١٨)، وكذلك تماثيل حاملات القرايين (شكل ٥١، ٥٣)، والذي يعد بحق أحد أهم تماثيل الأفراد في الدولة الوسطى لما يتمتع به من جمال القسمات، وامتشاق القامة، مما يظهر قدرة النحات على التعامل مع تلك الخامة والتشكيل فيها ببساطة ودون عيوب، والجسد مغطى بثوب ضيق طويل يظهر الجسد أكثر مما يخفيه، ومزخرف بوحدات هندسية رقيقة، ولامح الوجه بسيطة هادئة، وتمتد اليد اليسرى للتمثال لتمسك بصندوق يعلو الرأس، واليد الأخرى مسدولة إلى الجانب وتقبض على جناحي طائر.

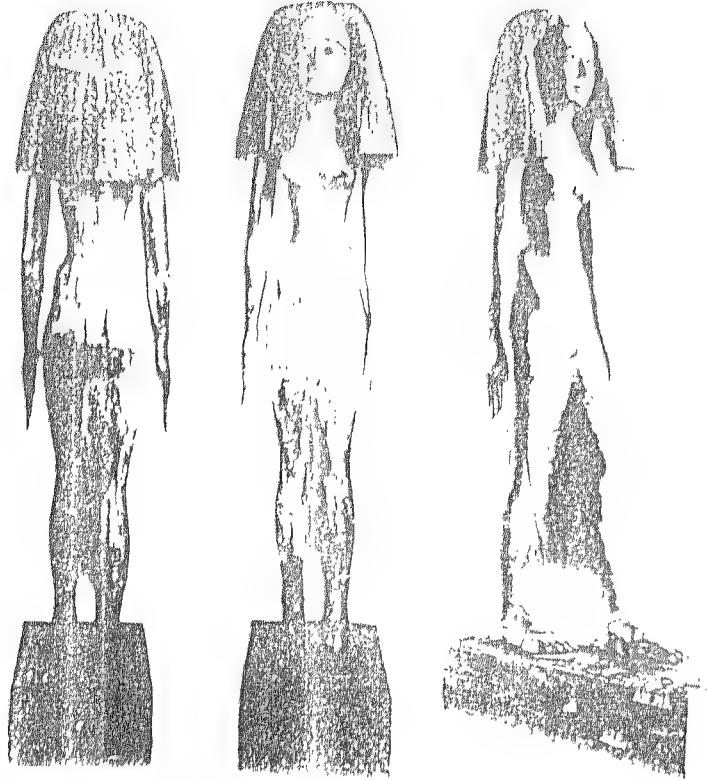
ونستطيع أن نجمل القول: أن فن النحت في الدولة الوسطى قد تخطى عن فكرة أن التمثال هو مقر الروح الأبدى، وكذلك الفكرة المثالية عن الملك الإله أو ابن الإله، وذهب في أعماله إلى تحقيق الشخصية الإنسانية في ضوء الفكر السائد والسياسة القائمة.

وبذلك يكون الفنان في الدولة الوسطى قد عاش عصره وعبر عنه أصدق تعبير من خلال تلك الوجوه والقسمات، بالرغم من أنه لم يصل إلى كمال التشكيل الذي بلغه فنانون الدولة القديمة.

- ٢٠٧ -



شكل (١١٧)
أميرة أبيدوس
(الدولة الوسطى . المتحف المصري)



شكل (١١٨)

تمثال "ايمرت - نبس اس" محبوبة سيدها - من الخشب الملون
(الأسرة ١٢ - طيبة - متحف لندن)

سمات النحت فى الدولة الحديثة (١٥٥٢-١٠٧٠ ق.م)

كان لثورة المصريين فى وجه الهكسوس، وطردهم أثره البالغ على الروح المعنوية السائدة مما حفز الفنانين المصريين إلى بلوغ درجات أعلى من الإجابة الفنية تتناسب مع تلك الروح العالية، لذا فقد عادوا إلى الماضى المجيد يستلهمون منه الصلابة وقوة التعبير وأضافوا إليه الجاذبية والأناقة، ومرونة الخطوط، كذلك الاهتمام بتصوير الحقيقة الباطنة، مما جعله أشد تعبيراً منه فى أى عصر سالف، كذلك أكثر تحرراً وتنوعاً، إلا أنه لم يخرج فى معظم حالاته عن الإطار العام لأنماط النحت المصرى القديم.

وكان لتلك الروح الثورية الجديدة التى نتجت عن الفتوحات الواسعة والغزوات أثرها فى تعميق الفكر المصرى، والمشاعر الذاتية، مما انعكس على فنون تلك المرحلة - حيث جمع فن نحت التماثيل بين الاتجاهين اللذين سادا فى المراحل السابقة، وهما المثالية والواقعية، إلا أنه أفاض عليهم من روح عصره الكثير، كذلك أضافوا إلى تماثيل الأفراد سمات لم تكن سائدة من قبل تتمثل فى طرافة الموضوعات ودقة الأجسام بانحناءاتها اللطيفة.

"ولعنا نرى فى أسلوب "الحياة اليومية" هذا فناً "عامياً" غير متناسق فى إنجازاته، إلا أنه عبر عن تذوق فنى متطور لكل ما هو رقيق بعيد عن الكشف فى نظر الطبقات الرسمية المتعالية"^(١).

وأدت النهضة التى سادت فى عصر الدولة الحديثة إلى نهضة فى الفنون عامة، حيث اتسمت بالرقّة والجمال، كذلك تباينت فنون الأسرات المتعاقبة.

ويكاد أن يكون لكل أسرة فى هذا العصر طابع يميزها عن غيرها، حيث نجد أنفسنا أمام كم هائل من الأعمال المتباينة فى الأساليب والانفعالات والأحجام، وهو ما يجعل من العسير علينا أن ندرج فنون النحت فى هذا العصر تحت مسمى واحد، منها ما يندرج تحت الكلاسيكية القديمة حيث الملامح السكونية للتماثيل فى جلسته التقليدية دون مبالغة فى الانفعالات، بل الحرص على أن يبدو التمثال فى كامل هيئته، وتماماً ملامح وجهه مشاعر الشباب الدائم (شكل ١١٩)، وما يندرج تحت مسمى الواقعية (شكل ١٢٠) حيث أبرز الفنان ملامح صاحب التمثال من خلال دراسته لملامح الوجه والجمجمة، دراسة أقرب إلى الواقع وهناك ما يندرج تحت الواقعية المبالغ فيها مثل تماثيل أخناتون (شكل ٦٤) حيث نلاحظ تلك المبالغة فى ملامح الوجه،

(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - ج٢ - مرجع سبق ذكره - ص ٦٥٤.

(٢١)



شكل (١١٩)

تمثال الأمير "أحمس" من الحجر الجيري الصلب
(الأسرة ١٧ - طيبة)



شكل (١٢-١)

رأس مدروس بشكل واقعي
(عصر الرعامسة - متحف اللوفر)

كل تلك المتباينات اجتمعت فى فنون الدولة الحديثة، وربما يرجع هذا لتغير مفهوم العقيدة مرة بعد أخرى على فترات مختلفة.

وإذا كانت ملامح الفتوة والنضارة هى سمات فن النحت فى الدولة القديمة، والصرامة وقوة التعبير هى سمات النحت فى الدولة الوسطى، فإن رقة الخطوط، ومرونة الحركات، والأوضاع، وطرافة الموضوعات، والاهتمام بمعالجة الأطراف معالجة دقيقة والاستمتاع بالحياة هما سمات النحت فى الدولة الحديثة، كذلك العناية الفائقة بمعالجة طيات الثياب وتسريحات الشعر، حيث نالها من الاهتمام ما يفوق أى عصر آخر.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذا التطور لم يحدث فجأة بل جاء بالتدريج وعلى مراحل، وكانت إنجازات الفنون فى عصر أخناتون هى أهم إنجازات الفن المصرى القديم فى عصر الدولة الحديثة، حتى أننا لنستطيع معها تقسيم الإنجازات الفنية فى ذلك العصر إلى أربعة فترات :

- ١ - فترة ما قبل أخناتون.
- ٢ - فترة أخناتون.
- ٣ - فترة حكم الرعامسة.
- ٤ - العصر الصاوى.

فترة ما قبل أخناتون :

وتشمل تلك الفترة حكم الملك "أحمس"، "تحوتمس الأول"، "حتشبسوت"، "تحتمس الثانى"، "تحوتمس الثالث"، "تحوتمس الرابع"، "أمنحوتب الثالث".

الفن الرسمى :

تتميز أعمال الفن الرسمى فى تلك الفترة بالعودة إلى تقاليد الماضى أكثر مما يدل على الرغبة فى التعبير عن أفكار جديدة، فنرى فى تمثال "أحمس" (شكل ١٢٩) تلك النظرة الهادئة التى تعلو ملامح الوجه، وتلك الوضعة التقليدية التى ألفنا رؤيتها فى أعمال الدولة القديمة والوسطى، كذلك تمثال "تحتمس الثالث" (شكل ١٢٣) وهو من الشست الذى يذكرنا بأعمال الدولة القديمة فنرى سلامة النسب وبساطة التشكيل ولبل التعبير والوقار البادى على ملامح الوجه.

كذلك نرى فى أحد تماثيل الملكة "حتشبسوت" العودة إلى تقاليد الدولة الوسطى، وذلك من خلال أحد تماثيلها التى وجدت بمعبد "الدير البحرى" (شكل ٧٧) فنرى الملكة ترتدى الرداء الملكى الرجالى، إلا أن رقة الملامح، ونحالة الأطراف

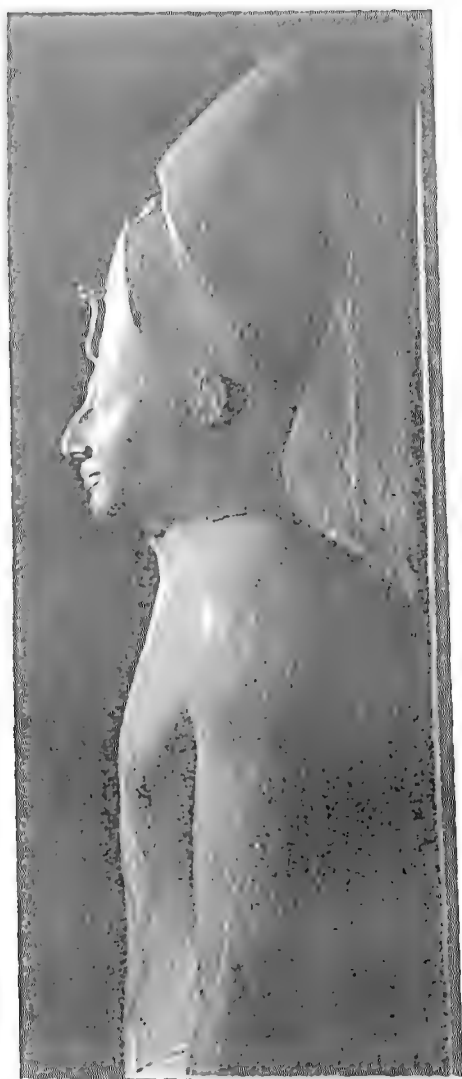
- ٢١٢ -



شكل (١٢١)

تمثال للملك نحتمس الثالث من البازلت
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨ - الكرنك)

١١٤ -



شكل (١٢١)
تفصيلية

واستطالتها مع ضيق الخصر واستدارة الثديين، كل ذلك يؤكد تلك الرؤية المثالية للمرأة والتي سادت في الدولة الوسطى، إلا أن سمات الوجه بلامحه الغضة دون إظهار تجاعيد أظهرها بمظهر مثالي لم يكن سائداً في الدولة الوسطى. ولقد استمرت تقاليد الفن في عصر "تحتمس الثالث" كما كانت في عهد "حتشبسوت" إلا أنها نالها قدر أكبر من المثالية التي ميزت نحت الدولة القديمة بمزيد من الرقة (شكل ١٢١ ب) والتمثال تبدو فيه ملامح البطولة وقوة الشخصية الإنسانية من خلال ملامح الوجه.

ومن خلال عرض النماذج السابقة يتضح لنا أن فن النحت الرسمي في تلك الفترة قد اتسم بأسلوب متميز نوعاً يعكس صفات ولامح ذلك العصر الذي شكلته القوى السياسية الجديدة، فهو فن أكاديمي يخضع لقيم ومقاييس العصر المحافظة.

وظل فن النحت يتجه نحو تحقيق النزعة الحسية والاتجاه إلى الواقعية بشكل أكبر كما نرى في (شكل ١٢، ١٤)، حيث العيون اللوزية والشفاة المكتنزة والابتسامة التي تحولت إلى اقتراب ساد ملامح الوجه السكونية.

تمائيل الأفراد "الدولة الحديثة":

حظت تماثيل الأفراد كما هو معتاد بقدر أكبر من الحرية في التعبير، وابتكار حلول جديدة كما في شكل (١٢٢، ١٢٣) فنرى في هذين العاملين أن الفنان قد طرح حلاً جديداً لتلك العلاقة بين شخصين بالرغم من الأصل المكعب لهذا التمثال في الدولة الوسطى، والجديد هنا هو تلك العلاقة التشكيلية التي تربط الشخصين بعضهما البعض، فنرى الأميرة "تفرورع" تطل من بين ذراعى "سننموت" (*) ومتدثرة بعباءته ومستندة إلى صدره، والتمثالين في عمومهما يظهران حيوية ونضارة ومثالية في الوجه، وهو ما يميز تماثيل الكتلة في الدولة الحديثة عن الدولة الوسطى، إضافة إلى طرافة الموضوعات، كذلك نرى في تمثال "سيدة القرنة" (شكل ١٢٤)، حيث نرى تلك الواقعية البادية على ملامحها المتميزة بابتسامها الرقيقة، وعيونها اللوزية الواسعة التي تميزت بها فترة "أخناتون" كذلك هذه الحركة الشديدة التي ظهرت من خلال تموجات الشعر المستعار، مما أضفى عليها جو من الحيوية.

أما تمثال "سننموت" الواقف - حيث يتلفح بعباءته الطويلة، وحاملاً "تفرورع" بين يديه فإنه يظهر وضعاً آخر جديد يحمل في طياته سمات التحفظ والمثالية.

ومن استعراض النماذج السابقة، نتبين أن الفنان في الدولة الحديثة قد أخفى

(*) سننموت : مهندس الملكة حتشبسوت ومديراً للأعمال الفنية الملكية في عصرها ومربياً لإبنها.



شكل (١٢٢)

تمثال "سنموت ونفرت" من الجرانيت الرمادي
(الدولة الحديثة - عهد الملكة حتشبسوت)



شكل (١٢٣)

"سنموت والأُميرة نفرو رع" من الجرانيت الداكن



سحل (١٢٤)

الجزء العلوي من تمثال لسيدة تضع على رأسها وفرة
وتمسك بيدها اليسرى زهر اللوتس
(الأسرة ١٨ - القرن ١٨)

مخوصه تحت العباءات الطويلة، وخلف اللوحات، فتحوّل بذلك إلى كتل صماء فى معظمها وأصبحت أقرب للرمزية منه إلى التشخيص عاى عكس ما كان يحدث فى الدولة الوسطى، حيث بروز تفاصيل الجسم واستدارتها التى تشف عنها ملابسها، وبرز ملامحها بشكل أكثر واقعية.

وكما تسربت الواقعية إلى الفن الرسمى كذلك لم يخلو فن تماثيل الأفراد منها وأفضل مثال على ذلك، هو تمثال الكاتب الجالس القرفصاء (شكل ١٢٥)، حيث يبدو جالسا وعلى ركبتيه لفافة من ورق البردى، ويقول (سيريل ألريد) عن هذا العمل : "قبذا قارنا بين هذا الوضع ومثله فى الدولة القديمة نجد أن تماثيل الدولة القديمة كانت تصور الميت فى صورة المتحفز النشط الفخور وهو يظر أمامه بكل ثقة، أما فى الدولة الحديثة فكان صاحب التمثال يصور فى هيئة من يتواضع وهو يستحضر الإله"^(١).

وعلى ما سبق يتضح أن الواقعية فى عصر أخاتون سبقتها إرهابات كثيرة مهدت لها الطريق، واتسمت بسمات هى أقرب ما تكون بدايات لثورة فن العمارة فيما بعد.

فترة أخاتون :

تعد فترة أخاتون أهم فترات الدولة الحديثة فى فن النحت على الإطلاق، ويرجع ذلك لما نال أعمال تلك الفترة من تطور كبير فى نحت التماثيل الملكية، وذلك بخروجه عما هو مألوف من تقاليد الفن المصرى القديم، وذلك من حيث الشكل وأسلوب المعالجة، وكذلك الموضوعات الحيوية الجديدة الذى طرقها هذا الفن الثورى، حيث فضل تمثيل الملوك على سجيّتهم، ويرجع هذا إلى اختلاف العقيدة التى أصبح فيها الملك لا يمثل الإله بل إنسان عادى يمارس حياة البشر، فيظهر مع أولاده يداعبهم ويجلسون على ركبتيه، ولقد تغير المفهوم فتغيرت معه سمات الشكل، وكانت أهم تلك السمات استطالة الوجه ونحول الصدر وانتفاخ البطن فى مبالغة، واستطالة الجماجم ورقة الأطراف، وكل هذه السمات تظهر تلك الحرية التى تمتع بها الفنان فى التعبير عن حقيقة موضوعاته.

والظاهر أن الملك كان يشجع الفنانين على هذا التطور، حيث سجل فى أحد النقوش أنه كان يزور مرسوم الممثلين"^(٢).

(١) سيريل ألريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ٢١٤.

(٢) نعمت إسماعيل - فنون الشرق الأوسط والعالم القديم - مرجع سابق - ص ١١٧.



شكل (١٢٥)

"امنتب بن حابو" من الجرانيت الأسود
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٨)

وبانتهاء ثورة أخناتون الدينية وما صاحبها من ثورة فنية عاد الطابع الفنى القديم بأجسامه القوية، وأوضاعه التقليدية، إلا أنه لم يتخلى عن تلك الوجوه المعبرة الجميلة والرءوس المستطيلة، وظل هذا سائداً فى فترات كثيرة لعل أوضحها فترة حكم الملك الشاب "توت عنخ آمون" (شكل ٣٠، ٣٣).

ولقد تناول الباحث تلك الفترة بشئ من التفصيل فى مكان سابق من البحث.

فترة ما بعد حكم أخناتون : "الرعامسة"

الفن الرسمى :

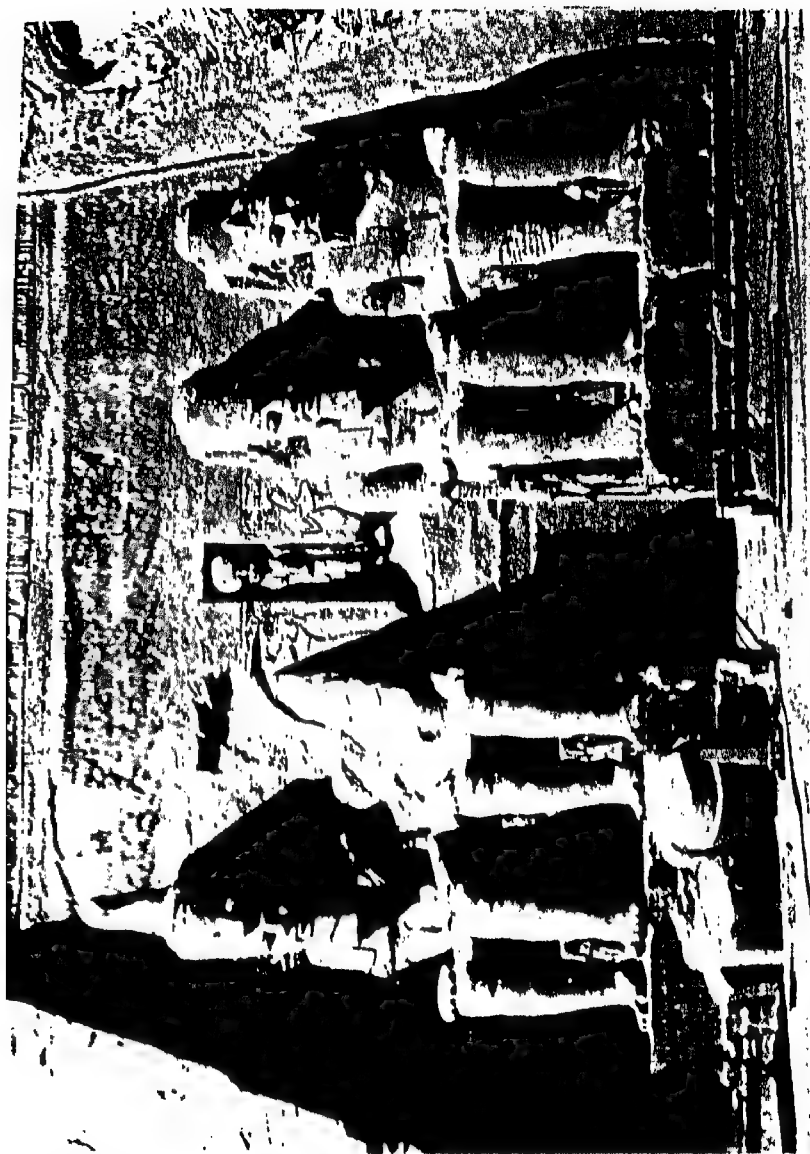
بالرغم من انتهاء تجربة أخناتون إلا أن أثرها لم ينمحي تماماً من ذاكرة الفنانين، وخاصة الذين عاصروا تلك الفترة، وظل تأثيرها فى الوجوه واضحاً (شكل ٣٤)، حيث نرى تلك الملامح التى تتميز بلطف التعبير والنبل كذلك تناول الموضوعات غير التقليدية كما نرى فى (شكل ٣٦)، حيث يدفع الملك "أوسركون" المركب، كذلك تمثال "حور محب" (شكل ٣٢) الذى يشع ذكاء وتامل وروحانية، وكان لشخصية "رمسيس الثانى" المحارب أثرها البالغ على الفن فى تلك الفترة، حيث لم يعد الملك جالساً على كرسى العرش بل طلب من الفنانين تسجيل انتصاراته الحربية على جدران المعابد، كذلك ظهر فى عهده التماثيل الضخمة التى تميزت بكبر حجم الرأس وارتفاع الأكتاف وقصر العنف، كما هو ملاحظ فى التماثيل الأربعة العملاقة بواجهة معبد "أبو سمبل" (شكل ١٢٥). ولعل هذا راجع إلى صعوبة السيطرة على تلك الكتل من ناحية ومراعاة المنظور من ناحية أخرى، وهذه النوعية من الأعمال المقامة فى العراء تحتاج تبسيطاً قوياً فى سطوحها؛ حتى تستقبل أكبر كم من الضوء الساقط عليها، فيكون لها تأثيرها على المشاهد، ولقد نجح فنانون تلك الفترة فى هذا نجاحاً كبيراً.

وفى عهد "رمسيس الثالث، الرابع" لم تسجل اختلافات جوهرية فى أساليب النحت بل ظلت على عهدها السابق إلا أنه شابها بعض العبوس فى ملامحها.

وبعد هذه الفترة ظهر مفهوم خاص بالشكل الإنسانى، حيث أصبحت النسبة أكثر انسجاماً، واكتسب القوام رقة، ورشاقة، وحرية فى الحركة، "ولن يقدم فن نحت التماثيل بعد ذلك شيئاً من الأهمية إلا حين يكون الفنان بصدد خلق هيئة غير مألوفة تضطره إلى أن يستلهم الأنموذج الحى"^(١).

ومثال ذلك تمثال "رمسيس السادس" وهو يصرع لبيبا (شكل ١٢٧) حيث يمثل الملك وهو يمسك بيده اليسرى رأس أحد الليبيين الغزاة، وبذلك شاع النحت الذى يمجّد البطولة فى تلك الفترة.

(١) كريستيان ديروش - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ٢٧١.



شكل (١٢٦)

واجهة معبد أبو سمبل
(الدولة الحديثة - الأسرة ١٩)

- ٢٢٣ -



شكل (١٢٧)

تمثال للملك "رمسيس السادس" - من الجرانيت الأحمر
(الدولة الحديثة - الأسرة ٢٠ - الكرنك)

تماثيل الأفراد: "فترة حكم الرعامسة"

صاحبت تماثيل الأفراد في الدولة الحديثة تماثيل الملوك في أسلوبها وتطورها "وقد بلغ الأسلوب من الجودة غاية قل أن نجد معها شيئاً من الخشونة، غير أن تماثيل الخاصة تخلت عن الواقعية التي ميزتها خلال القرون السابقة، وكما حاكمت تماثيل الخاصة تماثيل الملوك في أسلوبها، فقد اختلفت عنها بتنوع أوضاعها واختلاف الحركات التي تمثلها، وهو المجال الذي تتجلى فيه حرية الفنان المصري القديم"^(١). وأدل الأمثلة على ذلك تمثال السيدة "تويو" (شكل ١٣) وهو تمثال له تشكيل ساحر، تحت الرداء الضيق الملتصق بالجسم حيث تبدو قساماته واضحة في رشاقة، فهو يكشف عن تفاصيل الجسم في حياء، إضافة إلى هذا التعبير الرقيق في الوجه الذي يؤكد وجود هذا الشعر الكثيف من حوله.

وهناك عمل آخر يمثل "رمسيس نخت" (شكل ١٢٨)، حيث يظهر صاحب التمثال في وضع القرفصاء، ويكتب في لفافة من البردى انبسطت على ركبتيه وذلك يوحي من الإله "تحوت" المتجسد في صورة فرد يقف فوق كتفيه، ولعلنا نلاحظ هذا الاختلاف الواضح بين تمثال الكاتب في الدولة القديمة وبينه وفي الدولة الحديثة، حيث الأسلوب هنا أقرب إلى الواقعية من خلال معالجة طيات الملابس والتعبير الذي يعلو ملامح الوجه، وثنايا الصدر والبطن".

العصر التانيسى (١٠٧٠-٩٤٦ ق.م)

الفن الرسمي :

قلت الأعمال الملكية بعد أن عانت تدهور قوتها وهيبتها، وانتقلت السلطة الروحية من الفرعون الحاكم إلى الحكام المحليين بمختلف المقاطعات، ومع تدهور مكانة الفرعون، وارتفاع مكانة الحكام المحليين ازداد طلبهم على أعمال النحت لتخليد ذكراهم، إلا أن هذه الأعمال انحصرت في عدة أوضاع قليلة منها : الجالس على كرسى (شكل ١٢٩)، ومنها الجالس جلسة الكاتب (شكل ١٣٠) ونلاحظ هنا من الشكليات السابقين أن التعبير أصبح تأملياً، أو تعبيراً عن النشوة الروحية أمام إله المعبد.

تماثيل الأفراد :

تتميز تماثيل الأفراد في تلك الفترة بأنها تحمل سمات أصحابها، حيث يتميز الوجه بالفردية متجهاً بذلك نحو الأسلوب الواقعي في تشكيل الوجه والجمجمة (شكل ١٣١).

(١) د. ثروت عكاشة - الفن المصري القديم - ج ٢ - مرجع سبق ذكره - ص ٧٥٨.

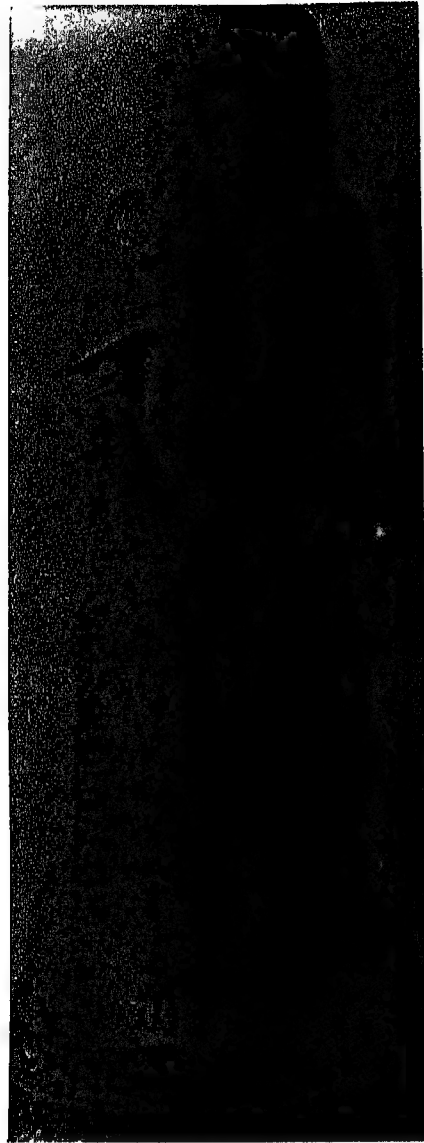
-٢٢٥-



شكل (١٣٨)

"رئيس نخت" يكتب في لفافة من البردي بوحي من الاله "نحت"

- ٢٢٦ -



شكل (١٢٩)

تمثال من الجرانيت لـ "شين سيدو"
(الكرنك . . ٨١٠ ق.م)

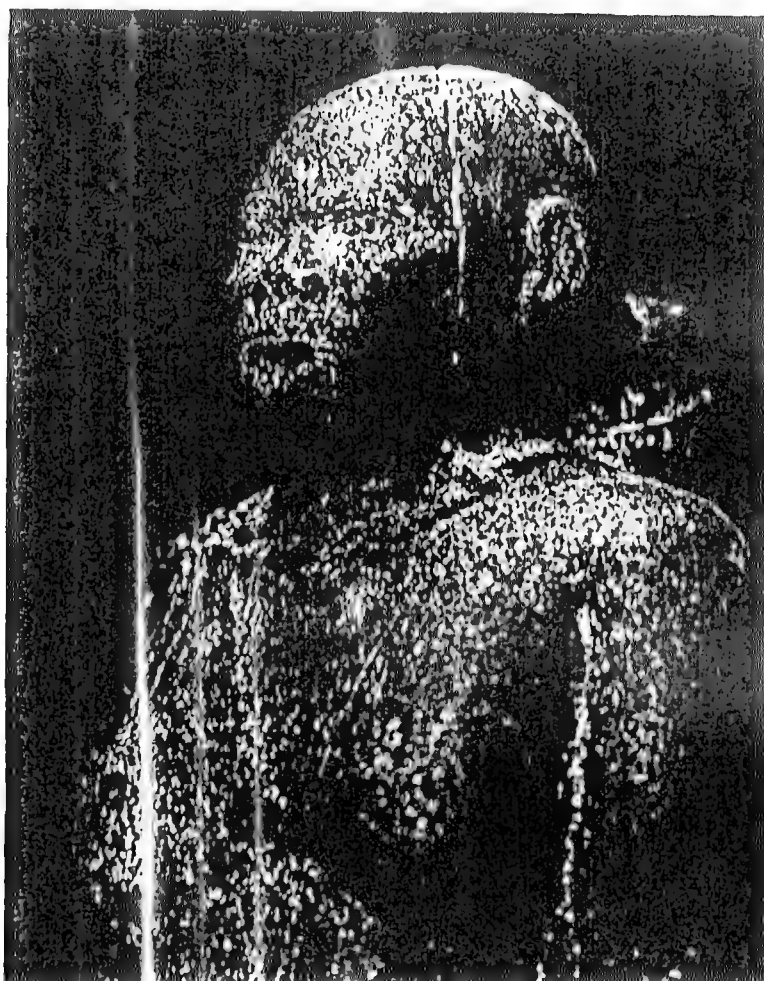
- ٢٢٧ -



شكل (١١٣)

تمثال "سنيك عشوتى"

(امن الشست الأخضر - الأسرة ٢٦ - الكرنك)



شكل (١٣١)

تمثال Triketakana . من الجرافيت الرمادي

(الأسرة ٢٥)

"وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا الأسلوب فى تصوير الوجه كما أشار "برنارد بوثر" من الواضح أنه ينم عن النضج الفنى فى ذلك العصر، فى مقابل عدم النضج الذى كان متمثلاً قبلاً فى الفتوة الأبدية. ويمكن اعتبار هذه الأعمال بمثابة مرحلة انتقالية من الأصل الجانزى لمعظم التماثيل المصرية، والذى ينحو نحو الإحياء بالشباب الخصب الخالد على الدوام إلى وضع أقل تأثيراً بهذه النظرة المادية لقدر الإنسان"^(١).
وهنا لابد من التفريق بين النضج الدينى، والنضج الفنى والذى يقصد به النزوع نحو تحقيق الأشياء كما هى لا كما يجب أن تكون.

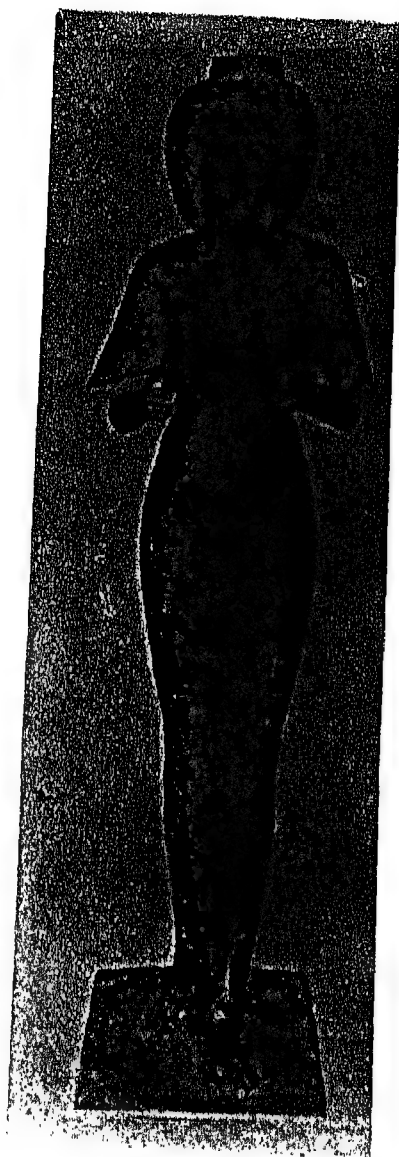
العصر البيبى (٩٤٦-٧١٢ ق.م)

"على الرغم من أنحكام هذه الأسرة قد اغتصبوا أنفسهم بعض الأعمال الفنية القديمة، إلا أنه كان لهم إسهامهم الخاص فى إقامة مجموعة من التماثيل الأصلية خصوصاً التماثيل المعدنية"^(٢).
وأهم الأمثلة على ذلك تمثال للزوجة الملكية "كاروماما" (شكل، ١٣٢) وهو مصنوع من البرونز المكفت بالذهب والفضة، والتمثال كان يحمل فى يديه زوجاً من الصلاصل. وقد شكّل التمثال حسب الأسلوب المثالى لذلك العصر، حيث استدارة الأطراف والرشاقة الأنثوية التى تتبدى فى نحافة الخصر وبروز النهدين، وتناسق منطقة الحوض، كذلك تلك الملامح الدقيقة فى الوجه التى تعبر فى هدوء ووقار عن تلك الصفات المثالية.

(١) سيريل ألريد - الفن المصرى القديم - ج ١ - مرجع سبق ذكره - ص ٢٥٧.

(٢) سيريل ألريد - الفن المصرى القديم - مرجع سبق ذكره - ص ٢٦١.

- ٢٣٠ -



شكل (١٣٢)

تمثال من البرونز المكف بالذهب والفضة للزوجة الملكية "كاروماما"

(الأسرة ٢٢)

- ٢٣١ -



شكل (١٢٢)

تفصيلية

العصر الصاوى (٦٦٤-٥٢٥ ق.م)

كان فن النحت فى العصر الصاوى هو أسبق الفنون فى النهوض بعد فترات الاضطراب التى سادت من قبل، حيث نظر الفنان إلى تاريخه امجيد فى فن النحت واضعاً على غرارها تماثيله التى نحتها من الحجر والخشب، فكان هذا إيذاناً بالعودة إلى الأكاديمية الفرعونية القديمة، التى تمثلت فى أعمال الدولة القيمة والوسطى. وهو ما نراه واضحاً فى أحد تماثيل الأفراد المصنوعة من الخشب، (شكل ١٣٣) حيث نلاحظ تلك الهيئة المستقيمة، والوجه الباسم، والجذع الرياضى العارى الذى يحاكى فى قوته أعمال النحت الخشبى فى الدولة القديمة والوسطى. وبدأت الواقعية فى أعمال العصر الصاوى بشكل واضح فنرى فى (شكل ١٣٤) حيث حرص الفنان على إبراز الشبه بين التمثال وصاحبه، وعلى هذا التمثال يذكرنا بوجوه الدولة الوسطى (شكل ٨٦). وكذلك هذا التمثال النصفى من الأسرة الخامسة والعشرين، لـ "منت - إم - حات" (شكل ٨٨) وهو من الجرائيت الأسود، حيث تلك التجايد العميقة حول العينين والأنف والفم كذلك بروز الجمجمة أسفل الشعر.

ولعل أهم السمات التى اتسم بها فن النحت فى العصر الصاوى هى :

- ١ - الاهتمام بمحاكاة صاحب التمثال محاكاة دقيقة، والمحافظة على الوضعيات التقليدية القديمة، وإضافة صفة الهدوء والثقة إلى أعمالهم.
- ٢ - استخدام الأحجار الصلبة لتحقيق تلك الأغراض..



شكل (١٣٣)
تمثال من الخشب، ويتضح فيه أسلوب النحت حيث دقة
الصنعة والسيطرة على النسب السليمة للجسم
(العصر الصاوي - متحف اللوفر)

— ٢٣٤ —



شكل (١٣٤)
رأس من الجوانيت الأسود

تلخيص :

وعلى ماسبق، ومن خلال عرض بعض النماذج، وتحليل البعض الآخر من الفترات المختلفة للفن المصرى القديم سواء التى ارتبطت بالملوك وطبقة الخاصة، أمكن الوقوف على بعض السمات التى ميزت كل فترة، عن غيرها سواء فى الهيئة العامة للتمثال، أو أسلوب المعالجة، الذى تباين تبايناً واضحاً بين المثالية التى سادت أعمال الدولة القديمة من حيث الاهتمام بإضفاء قدر كبير من الثبل، والهيئة على التمثال من خلال محافظته على سلامة النسب، ومعالجة أجزاء التمثال المختلفة معالجة تدخلت فيها إلى حد بعيد النظرة العقائدية، من حيث أن الملك إله أو هو ممثل الإله على الأرض، فلا يجب أن يصيبه شئ من الضعف بل دائم الشباب وفى كامل يقظته، وكذلك جاءت تماثيل الأفراد أو الخاصة لتتمتع بنفس القدر من الاهتمام، وتلك النظرة، إلا أنها جاءت أكثر حرية من حيث تنوع موضوعاتها وتكوينها العام.

وجاءت أعمال الدولة الوسطى مختلفة عن سابقتها فى الدولة القديمة، نظراً للتغيرات السياسية والاجتماعية والعقائدية، حيث لم يصبح الملك هو الإله أو ابن الإله بل أصبح ملكاً يقاتل الأعداء، فاختلقت تبعاً لذلك نظرة المجتمع إليه، وبالتالي ظهر الملوك تعلى وجوهم انفعالات واقعية ومعبرة، تختلف عن تلك النظرة الأدبية التى سادت ملامح أعمال الدولة القديمة، وكذلك كان أهم ما يميز ذلك العصر ظهور مدرستين لفن النحت فى تلك الفترة، إحداهما تميزت بالمثالية القديمة وهى مدرسة "منف" والأخرى مدرسة "طيبة"، التى اهتمت بدراسة الوجوه دراسة معبرة، ومتأثرة فى ذلك بالفكر العقائدى الجديد والسائد، وجاءت تماثيل الأفراد أو الخاصة فى أشكال بسيطة تعبر بشكل واقعى عن أصحابها، فشكلت ملامح الوجه تشكيلاً واقعياً وباقي الجسم فى معظمه مختفياً تحت الثياب الفضفاضة، على عكس الأجسام المفتولة فى الدولة القديمة، وكان أهم إنجازات الدولة الوسطى فى تماثيل الأفراد هو التمثال المكعب، أما تماثيل النساء فعلى العكس جاءت رشيقة واهتم فيها الفنان بإبراز أنوثتها ومعالجتها معالجة دقيقة من خلال تتبع تفاصيل الجسم.

وفى الدولة الحديثة انتقل فن النحت إلى مرحلة جديدة بعد تلك الروح التى سادت هذا العصر والانتصارات التى حققها المصريون مما انعكس على فنون تلك الفترة حاملاً معه سماتها، وجامعاً فى طياته أساليب فنية مختلفة تروحت بين المثالية والواقعية، وكان أهم سمات فن النحت فى الدولة الحديثة هو ما تميزت به فترة أخناتون من واقعية أحياناً، ومغالة فى تلك الواقعية أحياناً أخرى، وما التسمت، به من رقة فى الخطوط وليونة الحركات وتعدد الأوضاع، وطرق موضوعات جديدة لم تكن مألوفة

من قبل، وجاءت تماثيل الأفراد أكثر حيوية وتنوعت تنوعاً كبيراً تعددت معه الأوضاع، وابتكرت فيه أوضاع جديدة، وظل تأثير هذه الممارسة قائماً في العصور اللاحقة عليها، ثم جاء العصر الصاوي؛ ليحافظ على الأوضاع التقليدية القديمة دون إضافات جوهرية سواء في الشكل العام للتماثيل أو أسلوب المعالجة، اللهم بعض المحاولات الجادة لمحاكاة صاحب التمثال محاكاة واقعية، والاهتمام بإبراز التفاصيل.

الفصل الثاني

نماذج من أعمال الباحث

21

Handwritten text, possibly a signature or name.

Handwritten text, possibly a date or location.

Handwritten text, possibly a name or title.

شرح لنماذج من أعمال الباحث :

لقد عرض الباحث لبعض نماذج من أعماله والتي نفذت من خامات مختلفة، كما جاءت مختلفة من حيث أسلوب المعالجة والموضوعات التي تناولها.

العمل الأول (فتاة تنهض) شكل (١٣٥) :

الطول ١٥٠ سم، الارتفاع ٧٠ سم - سنة ١٩٩٠.

نفذ هذا العمل من خامة البوليستر، وهو يعبر عن فتاة تنهض ولقد عالج الفنان التمثال بشئ من التبسيط وذلك من خلال تلخيص أجزاء الجسم المختلفة والبعد عن التفاصيل، كما بالغ الفنان في أجزاء كثيرة من العمل وذلك من حيث اختلاف أحجامها وعما هو في الطبيعة، وكذلك لتأكيد المعنى الذى أراد التعبير عنه، فجاءت الأيدي عريضة وقوية وتؤكد فكرة النهوض كذلك تبسيط الوجه والشعر وباقي أجزاء الجسم، والعمل بشكل عام مرتكز على نقطة واحدة ليعطى هذا الإحساس بالتوتر الذى يصاحب الحركة فى العادة، وكتلة التمثال فى مجملها بسيطة من حيث التكوين وأسلوب المعالجة ولا تتخلله فراغات.

العمل الثانى (وجه) شكل (١٣٦) :

بالحجم الطبيعى - سنة ١٩٩٠.

هذا العمل منفذ من خامة البوليستر وعالج فيه الفنان تمثاله بأسلوب تأثیری حيث أعطت تلك المعالجة للتمثال قدر أكبر من الحيوية من خلال ترديد الظل والنور على أجزاء التمثال المختلفة.

العمل الثالث (فتاة تسير) شكل (١٣٧) :

الارتفاع ٤٠ سم - سنة ١٩٩٢.

نفذ هذا العمل من خامة النحاس المسبوك وهو يمثل فتاة تسير ونلاحظ هنا اختلاف أسلوب المعالجة عن الأعمال السابقة والتي فرضتها طبيعة الخامات مع اختلاف الرؤية الخاصة بالفنان حيث نرى أن الرؤية التجريدية للأشياء بدأت تظهر فى هذا العمل أكثر من سابقيه، فنرى هذا التلخيص الواضح فى منطقة الصدر مع المبالغة فيه كذلك جاءت الساقين فى شئ من التلخيص يحصرن بينهما فراغ، والفنان هنا متأثر بالتمثال المصرى القديم من حيث تقديم الرجل اليسرى على اليمنى، كذلك راعى الفنان توازن الكتل وتكافؤ مناطق الظل والنور على التمثال، والتمثال فى مجمله هادئ

الحركة دون توتر بل يتصف بقدر أكبر من الثبات وجاءت الحركة داخل التمثال من خلال تتبع العين للخطوط والسطوح التي عولج بها التمثال.

العمل الرابع (العزاز) شكل (١٣٨):

الارتفاع ٥٠ سم - سنة ١٩٩٣.

تمثال منفذ من خامة البوليستر الملون وهو عبارة عن رجل جالس حاملاً على يده اليسرى حمامة رمزاً للسلامة واليد اليمنى منقبضة على الصدر في قوة، والهيئة العامة للتمثال جاءت فيها شئ من القوة حيث المبالغة في عرض الصدر ونحافة الخصر وعدم تخلل الفراغات للتمثال، كذلك استخدم الفنان القماش لحل بعض أجزاء التمثال مثل منطقة الساقين وعلاقة الأيدي بالصدر، وأجزاء التمثال بشكل عام منبسطة تتعكس عليها الإضاءة في هدوء ودون الميل إلى إحداث مناطق ظل شديدة بالعمل.

العمل الخامس (الشور) شكل (١٣٩):

الارتفاع ٤٠ سم - سنة ١٩٩٦

التمثال منفذ من خامة النحاس المسبوك ولقد عالجه الفنان في خطوط إنسيابية بسيطة تتخلله فراغات أسفل التمثال، ويعلو الرأس قرص عليه مجموعة من الرموز الغائرة والبارزة واهتم الفن بالخط الخارجى العام مع بساطة التشكيل وبساطة الأسلوب، حيث السطوح منبسطة لتستقبل أكبر كم من الضوء، والشكل مستلهم من الفن المصرى القديم والحركة في التمثال جاءت من كتل الأرجل في اتجاهاتها المختلفة لتؤكد الحركة داخل التمثال كذلك اندفاع الخطوط إلى الأمام مع المبالغة في الجزء الأمامى منه وصغر الجزء الخلفى والتمثال مثبت على قاعدة من الجرانيت.

العمل السادس (أشكال واقفة) شكل (١٤٠):

الارتفاع ١٢ سم - سنة ١٩٩٦.

التمثال منفذ من خامة النحاس المسبوك ويمثل شخصين واقفين يحصران بينهما فراغ مع بساطة المعالجة وإحداث تأثيرات كثيرة على السطح مما أضفى قدر من الترابط بين الشكلين، كذلك تأكد هذا الترابط من خلال تعامد اتجاه الكتلتين على الأخرى.

العمل السابع (الهرم) شكل (١٤١):

الأبعاد ٣٥×٣٥ سم - سنة ١٩٩٦.

العمل منفذ من خامة النحاس المسبوك والرخام والأسود ومثبت على قاعدة من الجرانيت الأسود.

يتكون العمل من شكل هرمى - الذى يتوسط الكتلتين الرأسيتين - حيث نحتت عليه مجموعة من الأشخاص فى أشكال مختلفة وفى جهات الشكل المختلفة وضعت أربعة أشكال لأشخاص واقفين من خامة النحاس المسبوك أيضاً مما أحدث ترابطاً بين أجزاء العمل المختلفة، كذلك جاءت الخطوط الغائرة فى الرخام والمطعمة بالنحاس لتحدث ترديداً للشكل الهرمى، والعمل فى مجمله عمل صرحى تركيبي اعتمد فيه الفنان على محاولة التجانس بين الخامتين، مع محافظة كل خامة على شخصيتها المستقلة.

العمل الثامن (أشكال مجردة) شكل (١٤٢):

الارتفاع ٣٠ سم - سنة ١٩٩٦.

العمل منفذ من خامة النحاس المسبوك مع الرخام الأسود وهو عبارة عن أشكال مجردة لثلاثة كتل إحداها رأسية والأخرى أفقية والثالثة مائلة بزاوية على قاعدة العمل، واعتمد الفنان فى هذا الشكل على هذا الحوار بين الكتل الثلاثة سواء فى اتجاهها العام أو أسلوب المعالجة حيث نرى استخدام الخط كأساس فى التشكيل إضافة إلى الربط بين الكتلة الرأسية والأفقية عن طريق التعامد وكذلك الفراغات.

-٢٣٧-



شكل (١٣٥)

اسم العمل : "فتاة تنهض"

من خاصة البوليستر

الطول ١٥ سم ، الارتفاع ٧ سم . ١٩٩٠

- ٢٣٨ -



شكل (١٣٦)

اسم العمل : وجه بالحجم الطبيعي
من خامه البوليستر - ١٩٩٠

- ٢٣٩ -

flouris Lab.



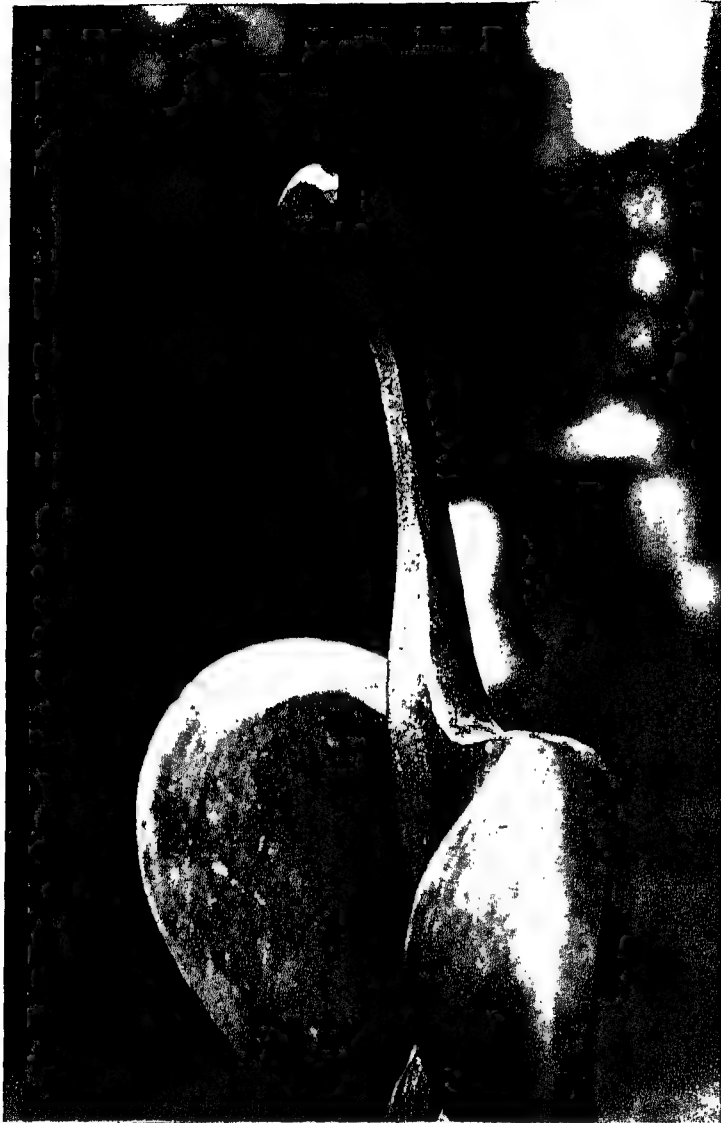
شكل (١٣٧)

اسم العمل : "فتاة تسير"

من خامه النحاس المسبوك

بارتفاع ٤٠ سم - ١٩٩٢

- ٢٤٠ -



شكل (١٢٧)
تفصيلية

-٢٤١-

٩٠١ ٢١٥٥٢٩



شكل (١٣٨)

اسم العمل : "إعتزاز"
من خامّة البوليستر الملون
الارتفاع ٥٠ سم - ١٩٩٣

- ٢٤٢ -



شكل (١٣٩)

اسم العمل : "الشور"
من النحاس المسبوك
الارتفاع . ٤٠ سم - ١٩٩٦

- ٢٤٣ -



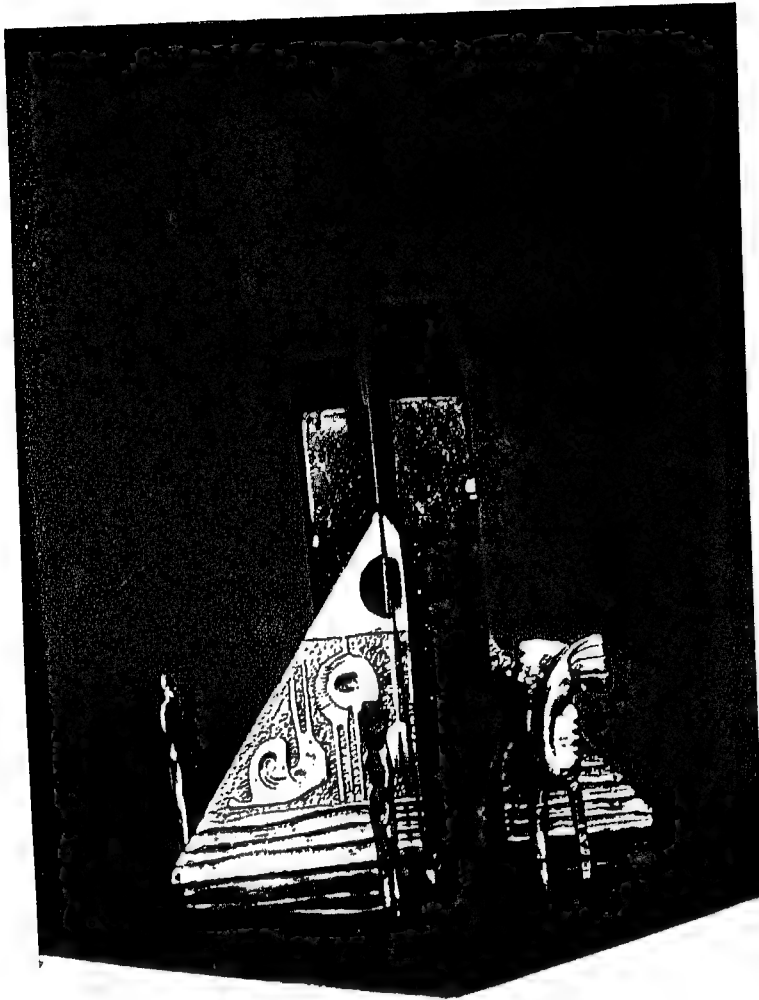
شكل (١٤.)

اسم العمل : أشكال واقفة

من خامه النحاس المسبوك

الارتفاع ١٢ سم - ١٩٩٦

- ٢٤٤ -



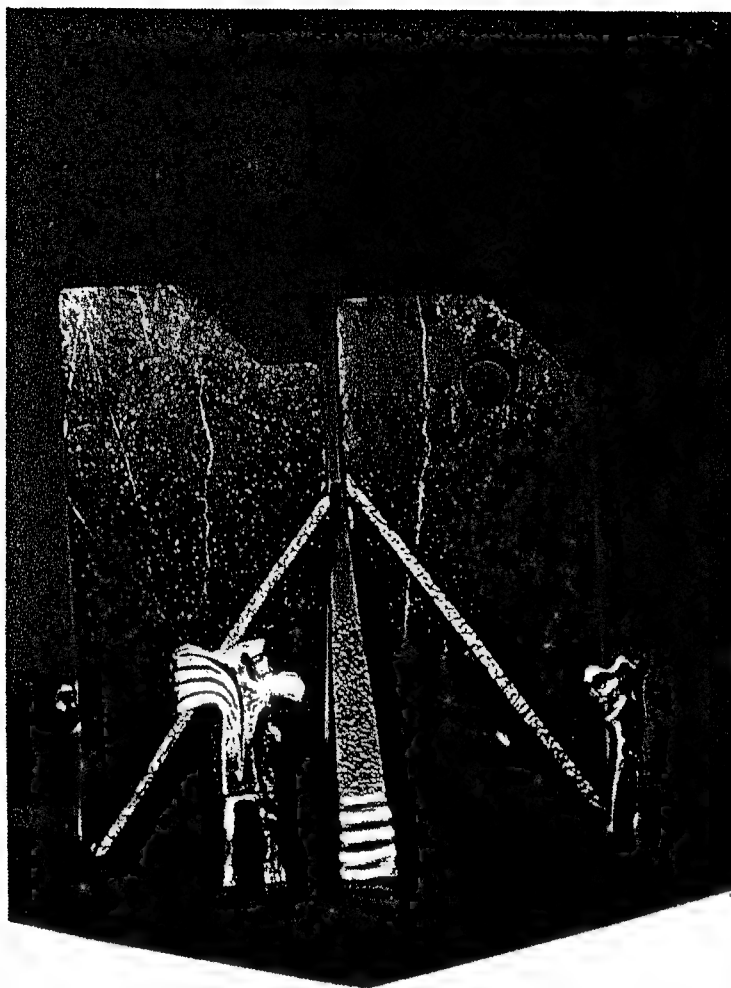
شكل (١٤١)

اسم العمل : "المهرم"

من النحاس المسبوك والرخام والجرانيت

المقاس ٣٥ X ٣٥ سم - ١٩٩٦

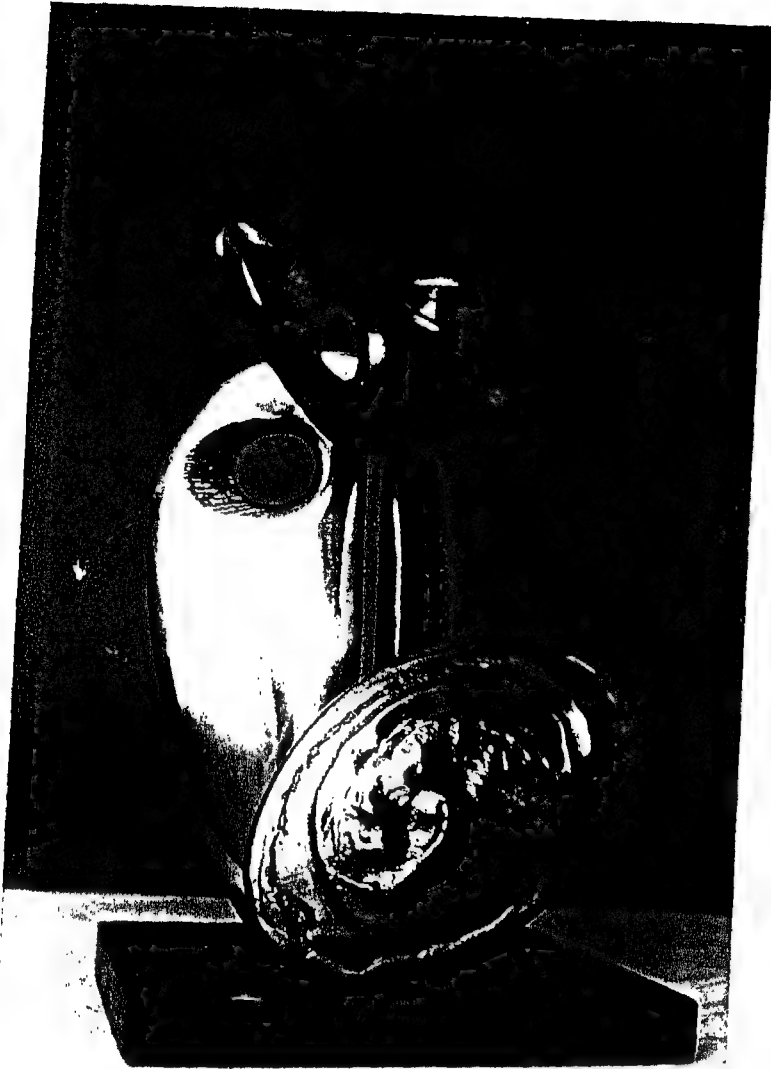
-۲۴۵-



(۱۴۱)

تصویر

-٢٤٦-



شكل (١٤٣)

اسم العمل : "أشكال مجردة"
من النحاس المسبوك والرخام الأسود
المقاس : ٣٠ سم . ١٩٩٦

المراجع العربية:

- ١ - أميرة مطر - فلسفة الجمال - دار الثقافة والنشر والتوزيع - بدون تاريخ.
- ٢ - د. أحمد عبد العزيز - بحث لنيل درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون بعنوان "الإبداع فى النحت الحديث بين الحرية والالتزام" - جامعة حلوان.
- ٣ - إسماعيل المهدي - مجلة الفكر المعاصر - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - العدد ٢٥ - مارس ١٩٦٧.
- ٤ - د. ثروت عكاشة - الفن المصرى القديم - ج ١، ٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩١ - ط ٢.
- ٥ - جلال العشرى - مجلة الفكر العربى المعاصر - العدد ٢٥ - مقال بعنوان "الالتزام فى مسرح بيتر فافس" - ١٩٦٧.
- ٦ - د. زكريا إبراهيم - مشكلة الحرية - مكتبة مصر - القاهرة - ط ٣ - ١٩٧١.
- ٧ - د. زكريا إبراهيم - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - دار مصر للطباعة - القاهرة - ١٩٦٦.
- ٨ - سامى خشبة - قاموس مصطلحات فكرية - المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤ - ٢٤ مادة الالتزام.
- ٩ - سليم حسن - مصر القديمة - ج ٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢.
- ١٠ - عباس العقاد - نقلاً عن د. محسن محمد عطية - غاية الفن - دار المعارف - القاهرة - ص ١٩٩١.
- ١١ - عبد الفتاح الريدى - نقلاً عن العقاد - فلسفة الجمال - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٨.
- ١٢ - عبد المنعم تليمة - مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة للنشر - القاهرة - ١٩٩٠.
- ١٣ - د. عبد المجيد الفقى - رسالة دكتوراه بعنوان "دوافع ظهور الواقعية فى النحت" - كلية الفنون الجميلة - القاهرة - ١٩٨٧.
- ١٤ - د. عبد العزيز صالح - الفن المصرى القديم - المجلد الأول - تاريخ الحضارة المصرية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة.
- ١٥ - مراد وهبة، يوسف كرم، يوسف شلاله - المعجم الفلسفى - دار الثقافة الجديدة - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧١.
- ١٦ - محمود أمين العالم - معارك فكرية - دار الهلال - القاهرة - ١٩٧٠.
- ١٧ - د. محمد عزيز نظمى - القيم الجمالية - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٤.

- ١٨- د. محمود بسيونى - الفن فى تربية الوجدان - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨١.
- ١٩- د. محمد على أبو ريان - فلسفة الجمال - مطابع دار المعارف الجامعية - الإسكندرية - ١٩٨٨.
- ٢٠- د. محسن محمد عطية - غاية الفن - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩١.
- ٢١- نخبة من العلماء - تاريخ الحضارة المصرية - المجلد الأول - العصر الفرعونى - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - بدون تاريخ.
- ٢٢- د. نعمت إسماعيل - فنون الشرق الأوسط والعالم القديم - دار المعارف - القاهرة - ط٢ - ١٩٨٤.
- ٢٣- يوسف ميخائيل أسعد - سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤.

المراجع المترجمة:

- ١ - أرنست فيشر - ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط٢ - القاهرة - ١٩٨٦.
- ٢ - أندريه إيمار، جانيه أوبوايه - موسوعة تاريخ الحضارات العام - ج ١ - منشورات عويدات - بيروت - ١٩٨٦ - ط٢.
- ٣ - جان بول سارتر - نقلا عن مقال بعنوان "مسرح المواقف عن سارتر" - مجلة الفكر المعاصر - دار الكتاب العربى - القاهرة - العدد ٢٥ - مارس ١٩٦٧.
- ٤ - جون ولسون - الحضارة المصرية القديمة - ترجمة أحمد فخرى - النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٥١.
- ٥ - سيريل ألريد - الفن المصرى القديم - ترجمة د. أحمد زهير - مراجعة د. محمود ماهر طه - مطابع هيئة الآثار المصرية - القاهرة - ١٩٩٠.
- ٦ - كريستيان ديروش - الفن المصرى القديم - ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا - مراجعة د. عبد الحميد زيدان - القاهرة - ١٩٩٠.
- ٧ - ماكس أديريث - أدب الالتزام - تقديم وترجمة وتعليق د. عبد الحميد إبراهيم شبحه - مكتبة النهضة - القاهرة - ١٩٨٩.
- ٨ - نيقولا جريمال - تاريخ الحضارة المصرية - ترجمة ماهر جويجائى - مراجعة د. زكية طبوزادة - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة - ط٢ - ١٩٩٣.
- ٩ - هربرت ريد - معنى الفن - ترجمة سامى خشبة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٠.
- ١٠ - لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ط٢.

المراجع الأجنبية:

- Encyclopida. Britanica, London, 1966, V. 1, P.158.

ملخص البحث

"فن النحت المصري القديم بين الالتزام وحرية التعبير"

لقد عمد الباحث إلى دراسة مفهوم الحرية والالتزام في البحث، وأثرهما على فن النحت المصري القديم بوصفه أحد الدعائم الأساسية التي قامت عليها الحضارة المصرية القديمة، وكوسيلة من وسائل التعبير الهامة التي أكدت لنا العلاقة بين المصريين وعقائدهم، وكيف أن هذه العقيدة كان لها أكبر الأثر على فنون تلك الحضارة.

فارتبط الفن بالأرض والشعب والمثل العليا والفكر السائد والذي ترجمه الفنان، وعبر عنه أحسن تعبير فجاء فيه التزاماً بقيم ومبادئ وأعراف جماعته التي انتمى إليها.

والبحث يقع في ثلاثة أبواب. وكان لزماً على الباحث أن يستعرض في الباب الأول، مفهوم الحرية والالتزام في الفن بشكل عام، ففي الفصل الأول تعرض الباحث لمشكلتي : الحرية، والالتزام بوصفها من أهم المشكلات التي أثرت على الإنتاج الفني للفنانين عبر عصوره المختلفة، وذلك من خلال عرض وشرح وتحليل آراء النقاد، والفلاسفة، الذين تناولوا كلتا المشكلتين، ومحاولاً الإجابة من خلال تلك الآراء على التساؤل الذي يطرح نفسه في هذا الفصل، ما الحرية ؟ وما الالتزام ؟.

وإذا كانت -تلك- الحرية وهذا الالتزام لا يمكن إدراكهما إلا من خلال العمل الفني نفسه، لذا فقد مهد الباحث بالوقوف على مفهوم الفن وعرضه لتعريفاته المختلفة، ثم تطرق بعد ذلك لمفهوم كلمة الحرية في مجالاتها المختلفة.

وناقش الباحث فكرة الحرية، والضرورة وكيف أنهما ليستا متعارضتين على الدوام، بل إن حرية الفنان الحقيقية تبدأ عند وعيه بالضرورات الاجتماعية، والطبيعية، وقد خلص الباحث من خلال عرض المفاهيم المختلفة لفكرة الحرية إلى أنها - أي الحرية - سمة إنسانية أو صفة ملازمة للإنسان والفنان - بالتالي - في عمله الفني، وقد لمحنا في ثنايا هذا العرض غياب القسر والجبر، ومن ثم حرية الاختيار، والأرادة كمرادف لمفهوم الحرية، إلا أنها تحوى معها المسؤولية، والتي بدونها تصبح خاوية لا معنى لها، إذن لا حرية بدون مسؤولية، وتحمل المسؤولية هنا هي الالتزام من قبل الفنان تجاه مجتمعه.

ثم تعرض الباحث لمفهوم الالتزام في مجالاته المختلفة، وكيف أن الفنان ملتزماً بوصفه حراً أولاً، إذا فهمنا أن الالتزام هو تعبير عن المسؤولية.

والفصل الثانى جاء بعنوان : الاموال التى دفعت بالفنان المصرى القديم إلى الالتزام، وحاول فيه الباحث الوقوف على تلك العوامل، ومدى ارتباط الفنان المصرى القديم بها وأثرها على انتاجه الفنى، وتلخصت تلك العوامل فى :

- ١ - العقيدة وأثرها على التزام الفنان المصرى القديم.
- وخلص منها الباحث إلى أنه كان للعقيدة أثرها الواضح على الأشكال الفنية وخلق الأنماط الفنية التى تتناسب والفكر العقائدى السائد.
- ٢ - الواقع الاجتماعى.
- ٣ - علاقة الفنان بالمجتمع.
- ٤ - الطبقية.
- ٥ - الشكل والتجربة الاجتماعية.
- ٦ - نظام الحكم.

ومن استعراض النقاط السابقة خلص الباحث إلى أن طبيعة الالتزام عند الفنان المصرى القديم جاءت لتعبر عن مدى ارتباط هذا الفنان بمجتمعه من خلال أبعاد مختلفة كالبعد العقائدى، والاجتماعى، والسياسى، وهو ما جعله يتحرك فى سياق من القيم، والمبادئ، والمضامين التى لا تخرج عن كونها عرفاً اجتماعياً سائداً اعتنقه الفنان ثم عبر عنه.

وفى الباب الثانى تناول الباحث مفهوم التحرر فى الفن المصرى القديم وكيف أنه مرتبط بمراحل تطور المجتمع والذى يفسر هذا التطور فى الغالب هو مجموع العوامل الفكرية والعقائدية التى تصاحبه، ومن هنا يصبح التحرر الفنى محكوم بالتطور الاجتماعى.

وفى الفصل الأول تناول الباحث فترة أخناتون، وما صاحبها من تطور فى الشكل المنحوت حملت معها سمات، وملامح تلك الفترة، وقد أشار الباحث إلى بدايات التحرر من الأساليب السابقة على تلك الفترة سواء فى فن النحت أو الفكر السائد، والنظرة العقائدية، مما كان له أثره على الشكل المنحوت، وقد دلت على ذلك من خلال شرح، وتحليل بعض النماذج فى تلك الفترة، كذلك تناول فترة أخناتون من خلال الكثير من الأعمال بالشرح والتحليل، وخلص الباحث من هذا الفصل إلى عدة نتائج، أهمها :

- ١ - إن مرحلة أخناتون كانت مرحلة البحث عن قيم جديدة فى الفن تتناسب والقيم العقائدية التى توصلت إليها، ولتعيينها على الاستمرار فى هذا الاتجاه.

- ٢ - إن الفنان فى عصر أختانون لم يكتف بهذا الواقع الجديد بل حاول تأكيد الفكر الجديد وذلك بميله نحو الصدق فى التعبير واتخاذة للواقعية أسلوباً لتنفيذ أعماله.
- ٣ - محاولة الوصول إلى الحقيقة عن طريق المبالغات الكثيرة التى لجأوا إليها مما أضفى عليها طابعها المميز.

ثم تحدث الباحث فى نهاية الفصل عن السمات العامة لفن النحت فى تلك الفترة، وكيف أنها من أكثر مراحل الفن المصرى القديم تحراً، على مستوى الفن الرسمى من حيث تناول الموضوعات، والمعالجات الفنية وإبتكار أساليب جديدة، والاندفاع نحو التعبير عن المشاعر، والميل لمحاكاة الطبيعة.

وفى الفصل الثانى تناول الباحث الفن الشعبى، كأكثر مظاهر الفن المصرى القديم تحراً، ملقياً الضوء على أهم سمات هذا الفن فى عصوره المختلفة، من حيث الموضوعات، وأساليب التناول، وحرية الأوضاع، والخامات، ومدى تأثره بالفنون الرسمية فى عصورها المختلفة، وكيف أنه تخلص إلى حد بعيد من الأساليب الرسمية التى حددتها العقيدة، وأفكار الطبقة الحاكمة.

وفرق الباحث بين الموضوع الشعبى فى الفن الرسمى، والموضوعات الشعبية التى تناولها الفنانون الأهليون، وذلك من خلال الشرح والتحليل لنماذج عديدة من الفن الشعبى، والتى ظلت لا تخضع لتقاليد وحسابات الفن الرسمى، بل وغير مرتبطة فى ذلك بمضمون فكرى أو عقائدى أو سياسى معين.

والفصل الأول من الباب الثالث خصصه الباحث لدراسة الفن المصرى القديم، دراسة تاريخية تحليلية للوقوف على سماته وخصائصه التى ميزته طوال تلك العصور، وذلك تحت عنوان "سمات من النحت المصرى القديم" ووجد الباحث أنه لمن الأهمية تناول فن "النحت الرسمى"، من حيث أشكاله وموضوعاته لما اتسم به من وحدة الأسلوب، وانتظام تقاليده مما أضفى عليه جو من التماسك. إلا أننا نستطيع أن نميز بين مراحل الفن المختلفة، فأصبح لكل مرحلة شكلها الفنى الذى استمدته من ظروفها، وأحداثها فى تلك الفترة، دون الخروج عن الإطار العام الذى حددده مسبقاً ارتباط المصرى القديم بعقيدته، وبيئته، وهذا فسر لنا تلك الوحدة وهذا التماسك التى تميز بها عن غيره من فنون الأمم الأخرى.

كما تحدث الباحث عن الأوضاع المختلفة للتماثيل، وعن الواقعية فى الفن المصرى، كذلك كيف كان فناً جماعياً وهى أحد أهم سماته، ثم بعد ذلك قام بتتبع تطور التمثال منذ الدولة القديمة، وحتى العصر الصاوى، والتغيرات التى طرأت عليه

- ٢٥٣ -

والأسباب التي أدت إلى ذلك وأهم المميزات التي ميزت كل فترة عن غيرها.
ثم تناول الباحث في الفصل الثاني من هذا الباب تجربته الخاصة من خلال
عرض نماذج من أعماله.

due to its marked unity of approach, and traditions regularity, and that imbued it with coherence climate. But we discriminate the different stages of the said art, without violating the previous framework previously restricted through the adherence of the ancient Egyptian with his creed and environment, and that explained to us the unity, and cohesion that marked the said art from other nations arts.

The researcher also reviewed the different poses of statutes, and reality in Egyptian art, showing how it was a collective art, and that was one of its marked distinctions, then the development of statutes, from the ancient kingdom, till the Saitic era and the changes occurred to it and the reasons underlying that, and the most important distinctions of each of its stages.

In the second chapter of the said title, the researcher presented his private experience through the presentation of some examples of his own works.

viewpoint, which had its impact on the sculptured form, and the researcher proved that through explaining and analyzing many examples in the said era, also handling the era of Akhnaton in the same way, then the researcher concluded some important results from the said chapter:

1. The era of Akhnaton, was marked with searching about new values in art proportionate with the creed values, that they reached, and to enable it to proceed in the said direction.
2. The artist in the era of Akhnaton, was not contented with the new reality, but he tried to affirm the new thought, through his inclination to the true expression, and the adoption of reality as an approach, for executing his works.
3. Trying to reach truth, through several exaggerations, which he resorted to it, led to the acquisition of its marked character.

At the end of the chapter the researcher tackled the general features, of sculpture art of the said period, showing that it is one of the most liberated periods, of the ancient Egyptian art, on its official level, in view of handling subjects, technical treatment, inventing new approaches, and proceeding to express feelings, and the tendency of imitating nature.

In the second chapter, the researcher handled folklore art, as one of the most liberated aspect of the ancient Egyptian art, shedding light, on the most prominent aspects of the said art, in his different eras, concerning subject matter, treatment approaches, situations freedom, and raw materials, and the extent of influencing by the official arts, in their different eras, and who it get rid from the official approaches, implied through creed and thought of the ruling class.

The researcher differentiated between the popular subject in the official art, and the folklore subjects, the popular artists handled, through explanation and analysis of several patterns of folklore art, which were free from the traditions and preoccupation of the official art, and they were also not related in this concern with certain thought, creed, or political implications.

The first chapter of the third title, dealt with the analytical and historical study of the ancient Egyptian art, to reveal its marked features

and characteristics, during several eras, under the title of "Features of the ancient Egyptian Sculpture", and the researcher concluded that is important to tackle the official sculpture, through its forms, subjects,

exist apart from responsibility, and holding responsibility, is a commitment of artist, towards his society.

Then the researcher dealt with the concept of commitment in its different aspects, and how artist was committed as he enjoys freedom at first, if we understand freedom as an expression of responsibility.

The second chapter title is : The factors that led the ancient Egyptian artist to commitment, and the researcher tried to consider the said factors, and the extent of the relationship between the ancient artist and them and their influence on his art production. The said factors can be summarized as follows:

1. Creed and its effect on the commitment of the ancient Egyptian artist, and he concluded that creed has its effect on art forms, and creating artistic patterns, appropriate to the dominant creed though.
2. The social reality.
3. The relation between artist and society.
4. Class distinction.
5. Form and social experiment.
6. Ruling regime.

Upon reviewing the above- mentioned points, the researcher concluded that the nature of the commitment of the ancient Egyptian artist, emerged to express the extent of the relationship between the ancient Egyptian artist and his society, within different dimensions, like the creed, social and political dimensions. so artist moved, while protected with values, principals, implications, that were no more than dominant social norm, artist adopted and expressed it.

In the second title, the researcher handled the concept of liberation in the ancient Egyptian art, and how it is related to the stages of society development. The said development was interpreted utmost through the accompanied thought and creed factors, so artistic development is controlled by social development.

In the first chapter the researcher handled the era of Akhnaton, and the accompanied development in the sculptured form, which carried with it the characteristics and features of the said era. The researcher pointed out to the beginnings of the liberation from the past approaches in the said era, either in sculpture, the dominant thought, or the creed

SUMMARY

Ancient Egyptian Art of Sculpture Between Obligation and freedom of Expression

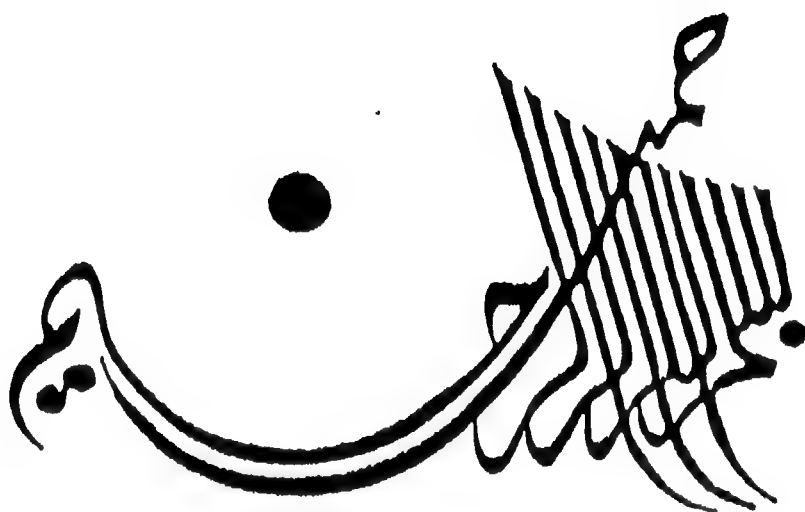
The researcher studied the concepts of freedom and commitment and their impact on the ancient Egyptian sculpture art, in view of it was one of the fundamental bases of Ancient Egyptian civilization, as it was one of the most important means of expression, that affirmed the relation between the Egyptians and their creeds, and revealing how the creed had its great influence, on the arts of the said civilization.

So art was linked with land, people, ideals, and prevailing thought, which the artist translated and expressed it in a best way, so his art exemplified the commitment of the artist with the values, principals, and norms of his group.

The research comprises three titles, the researcher reviewed in the first title, the concept of freedom and commitment in art as a whole, and in the first chapter the researcher tackled the problems, of freedom and commitment, as they present some of the most important problems, that had been affected artistic production of artists, through his different eras, by presenting, explaining and analyzing the opinions of critics, and philosophers, previously handled both of the problems, trying to answer by the help of the said opinions, the questions that presented themselves in the said chapter: What is freedom and what is commitment?

If the said freedom and commitment cannot be achieved, only through artwork itself, so the researcher, introduced that, through handling the concept of art and presenting its different definitions, then the concept of freedom, within its different aspects.

The researcher discussed the idea of freedom and necessity, and how they were not always contradicted, but the true freedom of artist, starts by his awareness of social and natural necessities. The researcher concluded through reviewing different concepts of freedom that - i.e. the freedom is a human characteristics, or an intrinsic feature, of man and artist, consequently in his artwork, in the said presentation, the absence of enforcement and obligation was revealed, also the freedom of choice, and will as a synonymous of freedom, but it also carry with it responsibility, and without it is void of any meaning, so freedom do not



Helwan University
Faculty of Fine Arts - Cairo
Sculpture Department

**Ancient Egyptian Art of Sculpture Between
Obligation and Freedom of Expression**

By
Mostafa Mohamed Mohamed El-Ezaby
A Demonstrator in Sculpture Department
Faculty of Fine Arts
Menia University

Supervised by
PROF. DR. FAROUK EBRAHIEM
Sculpture Department
Faculty of Fine Arts - Cairo

DR. ABD EL-HADY EL-WESHAHY
Sculpture Department
Faculty of Fine Arts - Cairo

A Thesis Submitted for the Master Degree
To
sculpture Department

Faculty of Fine Arts
Helwan University

1997

